2° Art. 23 fb / 6

<36617764310014

<36617764310014

Bayer. Staatsbibliothek

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

Bayerische Staatsbibliothek München

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

SECHSTER BAND.

6

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1860.

Wb. 44/2045

2° Art. 23 fk / 6

Bayerische Staatsbibliothek München

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

11 6

INHALT ZUM SECHSTEN BANDE.

I. Baukunst.

Seite

Der Altarschrein von Blaubeuren, mit 1 Bildtafel 1
Das Schloss Marienburg in Preussen, mit 5 Bildtafeln 5
Das Altstadtrathhaus zu Braunschweig, mit 1 Bildtafel 15
Die Vorhalle des Domes zu Goslar, mit 2 Bildtafeln 17
Die Abteikirche zu Arnsburg, mit 2 Bildtafeln 19
Die St. Katharinenkirche zu Oppenheim, mit 2 Bildtafeln 23
Die heilige Kreuzkirche in Breslau, mit 2 Bildtafeln 27
Die Orgel der St. Marienkirche in Lübeck, mit 1 Bildtafel 31
Die Münsterkirche zu Essen, mit 3 Bildtafeln 33
Das Rathhaus zu Breslau, mit 1 Bildtafel 39
Der St. Stephans-Dom in Wien, mit 3 Bildtafeln 43
Portal der Kirche zu Kloster Heilsbronn, mit 1 Bildtafel 51
Steinthor zu Anclam, mit 1 Bildtafel 53

II. Bildnerei.

Das Diptychon des Bischofs Ulrich von Augsburg, mit 1 Bildtafel 1
Die Geburt des Johannes von A. Dürer, mit 1 Bildtafel 3
Die drei Marien in Breslau, mit 1 Bildtafel 5
Das Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Breslau, mit 1 Bildtafel 7
St. Lucas malt die heil. Jungfrau, Holzschnitzwerk aus Breslau, mit 1 Bildtafel 11
Das Grabmal König Casimirs IV. von Polen, mit 2 Bildtafeln 13
Bildnereien der Schlesischen Schule, mit 2 Bildtafeln 17
Grabmal des Cardinals Friedrich in der Kathedrale zu Krakau, mit 2 Bildtafeln 19
Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, mit 1 Bildtafel 21

III. Malerei.

Gedenktafel der Barbara Polani zu Breslau, mit 1 Bildtafel 1
Der St. Hieronymus-Altar in Wien, mit 3 Bildtafeln 3
Die Burgundischen Messgewande zu Wien, mit 2 Bildtafeln 7
Die Dreifaltigkeit von A. Dürer, mit 1 Bildtafel 13
Maria mit dem Jesuskinde von Jan van Eyk, mit 1 Bildtafel 15
Fons vitae von Hubert van Eyk, mit 1 Bildtafel 17
Die Himmelfahrt Mariä von A. Dürer, mit 1 Bildtafel 21
Die h. Familien, schlesische Schule v. 1490, mit 2 Bildtafeln 23

ERSTE ABTHEILUNG.

B A U K U N S T.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische Staatsbibliothek München

DER ALTARSCHREIN VON BLAUBEUERN.

Hierzu eine Bildtafel. *

Die Altarschreine sind eines der Beispiele von Lebenskraft, welche künstlerischen Gedanken inne wohnt, die von den unscheinbarsten Anfängen beginnen, und wie von selbst eine allmähliche Entwickelung und Ausbildung bis zur vollkommenen Schönheit, zu Reichthum und allerdings auch zum Verfall erfahren. Hervorgegangen aus den Diptychen von Elfenbein, welche die Bischöfe als Weihgeschenke auf den Altar stellten, haben sie nach und nach die Gestalt von Triptychen, bei denen zwei Flügel einen mittlern decken, angenommen, sind mehr und mehr in den Dimensionen gewachsen, haben Zusätze oben und unten und architektonischen Schmuck erhalten, bis sie gewissermâssen zu selbstständigen Architekturwerken wurden, bei denen sich Bildnerei und Malerei betheiligen durften.

Ein solches Werk ist der Altarschrein von Blaubeuern (in der Nähe von Ulm), und zwar eines der bedeutendsten im Bereich deutscher Kunst, an welchem der ursprüngliche Gedanke in reicher, aber doch noch ganz mâssvoller und schöner Entwickelung uns entgegentritt. Wohl ist die Betheiligung von Bildnerei und Malerei dabei keine ganz untergeordnete; doch tritt sie mit den mehr einer Schule als deren Meistern angehörigen Arbeiten gegen die der Baukunst zurück, so dass wir es vorziehen, diesen Altarschrein unter den architektonischen Denkmalen aufzuführen.

Der mittlere Theil, der eigentliche Schrein, ist gegen 9 Fuss breit und 8 ¼ Fuss hoch und in der Mitte um 2 Fuss überhöht. Dieser Schrein ruht auf einem als Sockel dienenden, etwa 2 ¼ Fuss hohen Kasten, und kann durch doppelte Flügelthüren, je zwei an einer Seite, geschlossen werden. Der Schrein ist durch vier Pfeiler in fünf Nischen getheilt, deren jede von einem Baldachin mit zwei Bogen überdacht wird. Vier davon an jeder Seite sind horizontal verbunden, während die beiden mittlern, der Überhöhung des Schreins folgend, einen demgemäss höhern Anfang nehmen. Die Bogen haben dreieckige Giebel über und Fialen zwischen sich. Weit entfernt von einfacher Bildung sind die Fialen aus je zwei flechtenartig gewundenen zusammengesetzt; die Giebel haben concave Seitenschenkel, aus denen in den beiden äussersten Nischen gebogene Fialen wie Hörner herauswachsen. An diesen Giebeln vertritt sodann ein spiralförmiger Rankenausgang die Stelle der üblichen Kreuzblume, wie sie sich an den mittlern Bogengiebeln findet.

* Benutzt wurde die Abbildung von M. und C. Heideloff.

Ein reicher Zierbau krönt den Schrein mit drei Nischen, deren mittlere, gemäss der Überhöhung des Schreins, höher ist als die beiden seitlichen. Hinter einer Krone und hinter Giebeln, die gleichsam aus wirklichen Ranken gebildet sind, steigen einzelne glatte Pfeilerchen auf; diese sind durch concavgebogene, steil aufsteigende, mit Krabben verzierte Leisten verbunden, die von flammenartig gebogenen aus den Pfeilerchen herauswachsenden Fialen gekreuzt werden. Gewundene und verschlungene Giebel, in Form des Frauenschuhs, und schlangenhaft gekrümmte Fialen umgeben die Pyramiden, die mit ihren blätterreichen Sprossen in feine Kreuzblumen enden. Die Dreitheilung der Mittelnische macht diese zur reichsten; die breitere Grundlage gibt den beiden andern eine grössere Ausdehnung. Der als Sockel dienende Kasten ist durch Zwischenpfeiler in drei Theile getheilt, die durch flache, kammartig verzierte Bogen wiederum verbunden sind. Die Gesimse bestehen aus breiten, tiefen Hohlkehlen und dünnen Stäbchen; im Rahmen sieht man gewundene und sich durchkreuzende Rundstäbchen. Das Ganze, aus Eichenholz geschnitzt und vergoldet ist ein glänzendes Beispiel der auf ihre letzten Entwickelungsstufen tretenden Gothik zu Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts.

Wir können uns hiebei der Bemerkung nicht entziehen, dass dieselben Formen, die in Stein einen unbedingt gewaltsamen, widernatürlichen Eindruck machen, in dem leichter zu bearbeitenden Holz viel annehmlicher, ja gewissermâssen vom Wesen der vegetabilischen Natur, der das Material angehört, vorgeschrieben sind. Hier wird man am leichtesten die architektonische Grundform vergessen, um die Phantasie mit ihr spielen zu lassen; und nur wenn sie selbst den Rest des Zusammenhangs mit der Architektur aufgibt, und statt der Rundstäbe, Fialen und gegliederten Gesimse wirkliche Aeste, Zweige und Ranken nachahmt, treten wir scheu, wie vor der Verwilderung der Kunst zurück.

Ungeachtet nun das Werk uns besonders in architektonischer Hinsicht wegen seiner Anordnung und Ausführung von Bedeutung erscheint, so ist doch nicht zu übersehen, dass damit nur das Gehäuse getroffen wird, in welches die Gedanken niedergelegt sind, um deren willen man die Baukunst in Anspruch genommen. Es übrigt demnach, auch auf den von Malerei und Bildnerei gegebenen Inhalt des Schreins die Aufmerksamkeit zu lenken.

Der Altarschrein steht (und zwar nach seiner ursprünglichen Bestimmung) in der (freilich nun verlassenen) dem Täufer Johannes gewidmeten Benedictiner-Klosterkirche zu Blaubeuern. Ist der Schrein ganz geschlossen, so sieht man auf der Aussenseite der äussersten Thüren desselben die Passion Christi in vier Gemälden: das Gebet am Oelberg, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung. Auf den Deckel des Sockelkastens ist gemalt: das Lamm Gottes, stehend auf dem Buch mit sieben Siegeln, es trägt die Siegesfahne und aus der Wunde an seiner Brust fliesst Blut hervor. Zu beiden Seiten sind die Brustbilder der Evangelisten, des Täufers und des h. Benedict angebracht. In dem mittlern Tabernakel steht von Holz geschnitzt: der dornengekrönte, entkleidete Heiland zwischen zwei Engeln mit Passionswerkzeugen, in den Seiten-Tabernakeln zu seiner Rechten Maria, zu seiner Linken Johannes der Evangelist.

An der Rückseite des Schreins sieht man das Schweisstuch der Veronica und einige Heilige gemalt.

Soweit enthält das Altarwerk nur eine leise Anspielung auf den Klosterheiligen und Kirchenpatron, in der Passion dagegen eine entschiedene Hinweisung auf den Altardienst, auf das unblutige Opfer als das Symbol des dort dargestellten blutigen. Oeffnet man nun die äussersten Flügel, so hat man vier Felder vor sich, ein jedes mit vier Abtheilungen über einander. Hier wird uns die Bedeutung der Kirche als eines Heiligthumes des Täufers Johannes vor Augen gestellt, indem in sechszehn Gemälden sein Leben und Sterben geschildert ist. Da ist abgebildet: das Gebet des Zacharias im Tempel, Maria's Besuch bei Elisabeth, die Geburt des Johannes, seine Beschneidung; dann Johannes in der Wüste, wie er dem Volke predigt, wie er es im Jordan tauft, wie er den Obersten und Schriftgelehrten Busse predigt, wie er auf Christus deutet, wie er ihn tauft; nun folgt seine Strafpredigt vor Herodes, seine Gefangennehmung, das Festmahl des Herodes, die Enthauptung Johannis, sein Begräbniss und die Bewahrung seines Hauptes in einem goldnen Reliquienschrein.

Sämmtliche Bilder, auch die mit landschaftlichem Hintergrund nicht ausgenommen, haben Goldgrund. Bei ernster, religiöser Auffassung streift die Darstellung ans Naturalistische; die Motive sind gewöhnlich und nicht sehr bezeichnend. Die Zeichnung leidet unter mangelhaften Proportionen und magern Formen. Dagegen ist der Ausdruck ziemlich sprechend und die Charakteristik ziemlich individuell. In den Gewändern ist ein Sinn für grössere Massen wahrzunehmen; doch wird er beeinträchtigt durch die häufige Anwendung von Zeittrachten. Die Färbung ist tief und saftig, die Carnation klar und durchsichtig; die Behandlung sehr glatt. Wer diese Gemälde, denen ich einen sehr hohen Werth nicht beilegen kann, gemacht, ist nicht bekannt. Sie tragen deutlich das Gepräge der Schule Zeitbloms. Ein auf der Hose und der Kappe eines Jünglings im Gefolge des Herodes angebrachtes verschlungenes H und A hat man als das Monogramm des Malers Hans Acker von Ulm, und die Zahl XVII am Bein des Mundschenken auf 1517 gedeutet.

Auffallender Weise sind die Gemälde auf der Aussen-Rückseite nicht nur von andrer, sondern von einer viel bedeutenderen Künstlerhand, und zeichnen sich namentlich durch grossartige Formen, eine sehr ideale Charakterzeichnung und einen edlen, reinstylisirten Faltenwurf aus; so dass sie des Meisters Zeitblom durchaus nicht unwerth sein würden. Sie ragen die Jahrzahl 1494—1495.

Werden auch diese innern Flügelthüren geöffnet, so stellt sich der Schrein in der Weise dar, wie ihn unsre Bildtafel zeigt. Hier tritt uns nun der Grundgedanke vom Mysterium des Altars, „das Fleisch gewordene Wort“, wie es durch die „Wandlung“ versinnbildlicht wird, in reicher Entwickelung entgegen; und zwar durchgängig in Holzschnitzwerk, runde Figuren in der Mitte, auf den Flügeln Reliefs. In der Mitte des Schreins steht die heilige Jungfrau mit dem welterlösenden Kind; zu ihren Füssen die Mondsichel, das Zeichen der unbefleckten Empfängniss; zu ihren Häupten ein Chor von Engeln mit der Himmelskrone. Zu ihrer Rechten stehen die für die Kirche wichtigen Zeugen, Johannes der Täufer und Be-

nedict, zu ihrer Linken zwei andre Zeugen, welche auf den Stifter des Altarwerks Bezug haben mögen, Johannes der Evangelist und Scholastica.

Weitere Zeugen für die Geburt des Weltheilandes werden uns in den Reliefs der Flügelthüren vorgeführt, links die Armen am Geiste, die Engel des Himmels und die Hirten, welche mit demüthiger Freude und Anbetung Gott loben; rechts die Mächtigen der Erde, die Könige, die dem heiligen Kinde reiche Gaben darbringen. — Im Sockelschrein, sobald der Deckel weggenommen, sieht man Christus als Lehrer und Meister unter seinen Aposteln; in der Höhe aber, über dem Schrein, die Andeutungen seines Leidens und Sterbens. Auch fehlt das Bildniss des Stifters, des Abtes Heinrich von Blaubeuern nicht, das in einem der kleinen Felder über den Flügelthüren angebracht worden.

Sämmtliche Bildnereien sind bemalt und vergoldet; auch die Reliefs haben gleich den Gemälden Goldgrund. Weder in Motivierung und Anordnung noch in Formgebung nehmen diese, übrigens mit grosser Geschicklichkeit ausgeführten Bildnereien eine hervorragende Stelle ein; dennoch ist der Gesammteindruck befriedigend, ja würdig und prächtig. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass auch die Schnitzwerke aus einer Ulmer Werkstatt hervorgegangen. Man nennt als Meister den bekannten Bildschnitzer Georg Syrlin; aber nur aufs Geradewohl und mit Unrecht. Denn beglaubigt sind als seine Arbeit nur die Chorstühle in derselben Kirche*, sowie diejenigen des Ulmer Münsters, deren Bildnereien aber diejenigen des Altarwerkes an Werth weit übertreffen.

* „A. D. 1493 elaborata sunt haec subsellia a Georio Surlin de Ulmo huius artis peritissimo" lautet die Inschrift an den Chorstühlen. Grüneisen und Mauch in „Ulms Künstlerleben, Ulm 1840" p. 68 f. sind geneigt, einen Daniel Mouch als Meister der Bildschnitzereien des Altarwerks anzunehmen.

DAS SCHLOSS MARIENBURG IN PREUSSEN.*

Mit 5 Bildtafeln.

Das Schloss Marienburg in Preussen ist nicht nur ein prachtreiches Denkmal alt- Einleitung.
deutscher Baukunst, sondern ebenso ein Ehrendenkmal deutscher Geschichte, als Wohnsitz des deutschen Ritterordens und festes Bollwerk zur Verbreitung des Christenthums und germanischer Gesittung. Aber es ist auch ein Denkmal der Baukunst unsrer Zeit und der im preussischen Volke lebendigen Vaterlandsliebe, indem es mit Hülfe freiwilliger Beiträge von Einzelnen und Corporationen, von Fürsten und von Städten und Gemeinden aus dem Schutt der Zerstörung und dem Gräul der Verunstaltung in alter Pracht und Herrlichkeit, genau wie es einst gewesen, wieder hergestellt worden ist.

Die Stadt Marienburg liegt auf dem hohen rechten Ufer der Nogat, wenige Meilen Lage.
vor deren Einmündung ins frische Haff. Im Norden der Stadt, hoch über deren niedrigen Häusern erheben sich die Mauern des Schlosses mit ihren stolzen Zinnen und festen Thürmen, mit dem Ausdruck zugleich fürstlichen Glanzes und unbezwinglicher Wehrkraft.

Zur Vergegenwärtigung der Lage im Allgemeinen dient der Grundplan auf Taf. 1 (bei welchem auf die angegebene Orientierung zu achten ist). Es sind vornehmlich drei Haupttheile, die wir im Auge zu behalten haben: das Hochschloss A, das Mittelschloss B, und die Vorburg C, deren einer, kleiner Theil in Westen liegt, während der grössere Theil derselben sich nördlich vom Mittelschloss ausbreitet. Im Westen fliesst der tiefer gelegene Nogatstrom (23) vorüber. Eine grade, weite Strasse der Stadt führt von Süden her nach dem Schloss. Ein breiter Wassergraben scheidet aber beide, sowohl unter sich, als auch [in Verbindung mit dem schmalen Mühlgraben (20)] von der Vorburg, so dass nach Eroberung der Stadt und selbst der Vorburg das Schloss noch nachhaltige Sicherheit hatte.

Ein zweiter Wassergraben (24), der an der Ostseite um die Stadt sich schlängelt, umgibt auch in Schleussenverbindung mit dem „Teich des Meisters“ (22) Schloss und Vorburg von der Ost- und Nordseite und mündet in N.-W. in die Nogat. Alle diese Gräben werden von dem Mühlgraben gespeist, der in der Entfernung von einer ganzen und von einer Viertelmeile durch den Dammerauer und den Becker-See fliesst.

Die Gründung des Marienburger Schlosses fällt ins Jahr 1276, als Konrad von Geschichte. 1276.
Thierenberg Landmeister war, der es inzwischen nur auf ein befestigtes Lager abgesehen
haben mag. Den eigentlichen Schlossbau scheint man im J. 1280 begonnen zu haben und 1280.
zwar mit dem nördlichen Flügel des Hohen Schlosses (Taf. 2. B. 1. 2), in welchem die Capelle

* Benutzt wurden: Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritterordens in dem ehemaligen und in dem gegenwärtigen Zustand, von Aug. Witt. Königsberg 1854. — Das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg, von Büsching. — Schloss Marienburg in Preussen, von Fr. Frick. Berlin 1803. — Kallenbach, Atlas der mittelalterlich deutschen Baukunst.

und der Capitelsaal nebst dem Convents-Remter die Haupträume bildeten. Danach wurden muthmässlich nach einander der Portalbau mit seinem Thurm (3), der westliche Flügel (4) und der östliche Flügel (5) hinzugefügt. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts, nach dem Einzug
1309. des Hochmeisters Siegfried von Feuchtwangen (21. Sept. 1309) mag auch bereits der südliche Flügel des Hochschlosses gestanden haben. Die Kirche (1) erhielt ihre innere Aus-
1324—1330. schmückung, dazu ihr Prachtportal, „die goldne Pforte", 1324 bis 1330 durch den Hochmeister Werner von Orseln. Nach ihm erbaute der Hochmeister Dietrich von Altenburg die St. Annencapelle mit der Gruft der Hochmeister (1), und darüber die Verlängerung der Schlosskirche. Er gab dem Capitelsaal (über 3. 3) seine schöne innere Einrichtung, erhöhte das Hochschloss um ein Stockwerk und fügte im Hof desselben (B) einen gewölbten Umgang hinzu. Ihm auch wird die erste Anlage des Mittelschlosses C (an der Nordseite des Hochschlosses an der Stelle der alten Vorburg) zugeschrieben, und zwar des Convents-Remters und der Capelle (m und g). Ebenso wahrscheinlich rührt die Anlage der neuen Vorburg gegen Norden (Taf. 1. C) von ihm her.

Nach Dietrich von Altenburg regierten Ludolf König von Weizau und Heinrich Dusemer von Arfberg, zusammen zehn Jahre voll Unruhen und Kämpfe. Nach
1351—1382. ihnen folgt die goldene Zeit des Ordens unter Winrich von Kniprode (1351—1382), und in diese fällt zweifelsohne die Erbauung der prachtvollen Hochmeisterwohnung an der Süd- und Ostseite des Mittelschlosses (Taf. 2. A), von welcher wir auf Taf. 1. 2. 3 die Aufrisse geben.

1410. Bei der Belagerung des Schlosses durch König Jagjel von Polen 1410 hatte die Ostseite der Hochmeister-Wohnung nebst manchem andern Theile des Schlosses und der Vorburg sehr gelitten und mussten grossentheils neu erbaut werden; ebenso die drei Thürme an der Südseite der Hochburg (Taf. 1, 17. 18. 26), sowie der „schiebelichte Thurm" (Taf. 1, 25) in der Nordwestecke der Vorburg.

1457. Im Jahr 1457 kam die Marienburg an den König von Polen, und zwar durch die Söldlinge des Ordens, denen das Schloss für rückständigen Sold verpfändet worden war, und
1466. ward im Frieden von Thorn 1466 förmlich an Polen abgetreten. Nun hausten drei Jahrhunderte lang an der geweihten Stätte deutschen Ritterthumes übermüthige Starosten mit ihrer polnischen Wirthschaft, bis das Schloss nebst allen ehemaligen Besitzungen des Ordens
1772. bei der ersten Theilung Polens 1772 an Preussen kam.

Trotz der Vernachlässigung und Verunstaltungen, die es in dieser langen Zeit erfahren, war doch noch vieles von der alten Pracht und Schönheit des Baues erhalten; mit der Besitznahme aber durch die Preussen beginnt zunächst die Herrschaft des Vandalismus. Das Hochschloss wurde in eine Caserne, später in ein Kriegsmagazin umgewandelt; aus dem Convents-Remter im Mittelschloss wurde ein Exercierhaus gemacht, und das Prachtgeschoss der Hochmeisterwohnung für eine Fabrik und für kleine Familien eingerichtet. Nach dem Vor-
1801. schlag des Oberbaurathes Gilly sollten im J. 1801 das Hoch- und das Mittelschloss zur Gewinnung von Baumaterial zu einem neuen Magazin ganz abgetragen werden; inzwischen kam

es nur zu einer weiteingreifenden Zerstörung. Alle Gewölbe im Hochschloss, der Kreuzgang am nördlichen Flügel, alle Gewölbe, Sääle und Gemächer des nördlichen und des östlichen Flügels vom Mittelschloss, die Bartholomäus-Capelle, das Schlossportal und der achteckige Thurm (Taf. 2, 9) an der nordwestlichen Ecke wurden zerstört. Wunderbarer Weise wurde durch den eignen Sohn desselben Mannes, der die Zerstörung leitete, das Mittel der spätern Wiederherstellung gewonnen; indem dieser, von der Herrlichkeit des Denkmals alter Kunst ergriffen, das Andenken daran in einer Folge von Zeichnungen aufbewahrte, die er während der Verwüstung anfertigte, und welche alsdann in einem besondern Werke „Schloss Marienburg in Preussen von Friedr. Frick 1803" veröffentlicht worden. Dadurch aufmerksam gemacht auf den hohen Werth dieses seltnen Besitzthumes erklärte sich die öffentliche Meinung mit Entschiedenheit gegen das System der Verwüstung; Max von Schenkendorf gab ihr in einem mit Wärme geschriebenen Artikel des „Freimüthigen" (1803 No. 36) beredten Ausdruck; 1803. der Kriegsminister von Schrötter, der die Umwandlung des Schlosses in ein Kriegsmagazin angeordnet hatte, gebot, der Mahnung folgend, dem Werke der Zerstörung Halt, und der König befahl durch Cabinets-Ordre vom 13. August 1804, 1804. „dass für die Erhaltung des Schlosses, als eines so vorzüglichen Denkmales alter Baukunst, alle Sorge getragen werden sollte."

Die nun folgenden Kriegsjahre hinderten die Ausführung des königlichen Willens; aber mit der Befreiung Deutschlands erwachte auch die dem Druck der Verhältnisse erlegene Idee wieder und wurde von dem edlen Oberpräsidenten von Preussen, v. Schön, aufgenommen, dem Staatskanzler v. Hardenberg unterm 22. November 1815 1815. unterbreitet, und schon unterm 15. December d. J. vom König gut geheissen.

Die Pläne zur Herstellung des Schlosses wurden dem Architekten Costenoble aus Magdeburg übertragen, welcher dabei thätig unterstützt wurde durch den Prediger Häbler in Marienburg, der sich seit einer Reihe von Jahren dem genauesten historischen Studium der Marienburg und aller einzelnen Theile derselben mit rastlosem Eifer gewidmet hatte, so dass er selbst über Lage und Bestimmung gänzlich verschütteter Räumlichkeiten Aufschluss geben konnte. Costenoble's Pläne erhielten die volle Zustimmung Schinkels, aber nicht des Finanzministers; statt einer Summe von 45862 Thlrn. konnten nur 9255 Thlr. gewährt werden. Damit begann Präsident v. Schön das Unternehmen, für den Fortgang desselben auf den Patriotismus Preussens rechnend; worin er sich nicht getäuscht hat. Am 4. August 1816 1816. begann die Herstellung des Mittelschlosses; von vielen Seiten kam so viele uneigennützige Hülfe, dass gegen Ende 1817 1817. bereits die Verunstaltungen grossentheils beseitigt, Schutt und Unrath weggeführt, die Fussböden wieder gelegt, die Heizvorrichtungen, die Sitzbänke an den Wänden wieder aufgemauert waren.

Jemehr damit die Schönheit des Denkmals an den Tag gekommen, je dringender ward der Wunsch es im vollen alten Glanze wieder zu sehen und mehr und mehr Stimmen wurden laut dafür, dass sich das ganze Land an der Herstellung desselben betheiligen dürfe, um es zu einem National-Denkmal im vollen Umfang erheben zu können. Ein dessfallsiger

1818. Antrag des Ober-Präsidenten von Schön vom 15. Juni 1818 erhielt die Genehmigung des Königs, und alsbald gingen von vielen Kreisen, Städten, Corporationen, Behörden, Schulen etc. Ost- und West-Preussens und Lithauens Gesuche ein, durch freiwillige Beiträge sich an der Wiederherstellung der Marienburg betheiligen zu dürfen. Mit den reichlich zufliessenden Geldmitteln und unter Beobachtung eines sehr verständigen Planes für Verwendung derselben (nach welchem stets ein bestimmter Schlosstheil einer Corporation, Stadt etc. zur Herstellung vorgeschlagen wurde) konnte im Verlauf der Jahre das ganze Mittelschloss mit der Hochmeister-Wohnung und mehre Theile der Hochburg mit dem ursprünglichen Glanze wieder umgeben und ausgestattet werden. Ja eine nicht unbeträchtliche Stiftung zur baulichen Unterhaltung des Schlosses setzt die Regierung in den Stand, die noch übrig gebliebenen Lücken nach und nach auszufüllen.

Das Hochschloss. Das **Hochschloss** (Taf. 2. B) hat von den Wohlthaten der Herstellung bis jetzt am wenigsten erfahren. Bis auf die Schlosskirche, die St. Annencapelle und den Schlossthurm ist ziemlich alles geblieben, wie man es bekommen und dient als Militair-Magazin. Das Hochschloss bildet ein längliches Viereck von 192 F. Länge und 168 F. Breite; der nördliche Flügel tritt 69 F. gegen Osten vor. Der von den vier Flügeln des Schlosses umgebene Hofraum ist von Norden nach Süden 102 F. lang, und misst von Osten nach Westen 85 F. In seiner Mitte befindet sich ein schöner, sehr tiefer Brunnen. Bei gleicher Höhe von 70 F. haben die Schlossflügel verschiedene Breite: Der östliche 36 F., der südliche und der westliche 42 F., der nördliche 47 F. Ein trockner Graben (Taf. 2. x. y) trennt das Hauptschloss von dem Mittelschloss; die Brücke (w) über dem Graben führt zum (ehedem einzigen) Schlossthor an der Nordwestecke, und durch eine schrägangelegte Halle in den Schlosshof. (Ein zweites Thor brach man 1773, als das Hochschloss Caserne für die Marienburger Stadtgarnison wurde, in die Südseite ein.) Ein breiter Wallgang, „Parcham" (v) im Osten und Süden durch eine Grabenmauer und einen Wassergraben geschützt, umgibt das Schloss.

Im untern Geschoss des nördlichen Flügels befand sich die **St. Annacapelle** nebst der **Hochmeister-Gruft** (Taf. 2. B. 1). Davor lagen einzelne Wohnräume (2) und die Wohnung des Thorwarts (3). Dieser Flügel hat — auch im obern Geschoss — sein alterthümliches Gepräge grossentheils erhalten, während die andern Flügel, in denen die Wohnungen der Ritter und die Gastzimmer waren, zur Unkenntlichkeit entstellt sind. Das obere Geschoss des nördlichen Flügels enthält gegen Osten die **Schlosskirche** (über 1. 2. 2); von da bis zur Westmauer reichte der **Capitelsaal**. Sehr malerisch ist der Anblick von der Nordostseite, dem schönen Bau des Hochmeisters Dietrich von Altenburg um 1335. Aus der Tiefe steigen die schweren, massenhaften Mauern der St. Annencapelle mit den spärlichen Spitzbogenfenstern auf; aber hoch und leicht erhebt sich über ihnen das Chor der Schlosskirche mit seinen durch Blenden verzierten Strebepfeilern und gothischen Fenstern, und dem mächtigen 25 F. hohen, in Relief gearbeiteten Mosaikbild der heil. Jungfrau in der Nische, welche die Stelle des östlichsten Chorfensters einnimmt. An der Südseite der Kirche (zwischen 2 und 5 des Grundrisses) steht der viereckige, 35 F. lange, 22 F. breite, 154 F. hohe

Glockenthurm mit sechs Stockwerken, von denen das oberste beträchtlich schmächtiger, mit Eck- und Mittelpilastern, spitzbogigen Mauerblenden und kleinen, gleichgeformten Fenstern; dazu seit 1841 wiederum mit Zinnen bekrönt. Die Kirche erhielt ihr Licht durch 10 hohe Spitzbogenfenster. Die Mauer, welche den Capitelsaal von ihrem älteren Theile (über 2. 2) scheidet, ist an der Nordseite in Form eines Strebepfeilers sichtbar. Der Capitelsaal hat hier an der Stelle der Fenster nur spitzbogige Mauerblenden.

Sehr eigenthümlich ist das grosse Portal am Nordwestende. Ueber dem eigentlichen Eingangsthor von sehr niedern Dimensionen wölbt sich eine 45 F. hohe und 15 F. breite Spitzbogennische, die nahebei bis an den Bogenfries über dem zweiten Stockwerk reicht, der sich an der ganzen Nordwand hinzieht. Die Nische hat eine breite Einfassung von rothen und schwarzglasierten Ziegeln, und ist an beiden Kanten in gleicher Weise mit Rundstäben abgefast, die auf granitnen Sockeln aufsitzen.

Durch das Eingangsthor kommt man in einen gewölbten Gang, der in schräger Richtung gegen Südosten nach dem inneren Schlosshof führt, um welchen ein gewölbter Kreuzgang gelegt ist, der sich im obern Stockwerk wiederholt. Hier, am Nordwestende des Kreuzganges, war die schmale Treppe, auf der man zum obern Geschoss, und also in den Capitelsaal gelangte. Dieser, 72 F. lang und 30 F. breit, ehedem in hohen Spitzbogen überwölbt, ist jetzt durch zwei Zwischendecken in drei Speicher-Räume getheilt. Vom Eingange in den Capitelsaal kam man über den obern Kreuzgang zum Haupteingang in die Kirche, zur s. g. „goldenen Pforte", die wegen ihrer ehedem reichen Vergoldung so hiess. Sie ist spitzbogig und hat eine kleine Vorhalle; ihre Laibungen verjüngen sich etwa 8 F. tief in der Mauerdicke und sind mit Säulen ausgesetzt, auf deren Blätter-Capitälgesims die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, sowie des blinden Judenthums und siegreichen Christenthums aus gebranntem Thon stehen. Reliefs aus gleichem Material, Darstellungen aus der Kindheit Christi, sind links in drei Bogenfeldern angebracht. Gegenwärtig gelangt man durch eine Treppe im Thurm zu dieser Thüre.

Die Kirche ist 131 F. lang, 30 F. breit, 45 F. hoch und hat nur Ein Schiff. Die Kirche. Obschon aus einem ältern Theil und der Verlängerung gegen Osten unter dem Hochmeister Dietrich bestehend, hat sie doch ein gleichmässiges Spitzbogengewölbe, da bei der Erweiterung das alte heruntergeschlagen worden. An der Westseite steht der Orgelchor. Statuen von Heiligen aus gebranntem Thon unter gothischen Baldachinen sind an den Wänden der Kirche befestigt. Unterhalb, an den Wänden der alten Kirche stehen die Chorstühle der Ordensbrüder. Zehn hohe zum Theil mit Glasmalereien geschmückte Spitzbogenfenster geben der Kirche Licht. Unter polnischer Herrschaft gehörte die Kirche den Jesuiten, die nach ihrer Weise mancherlei Veränderungen in ihr vorgenommen. Bei der Wiederherstellung der Kirche 1821 bis 1823 (aus den Beiträgen des Fürst-Bischofs von Ermeland und der katholischen Geistlichkeit der Provinz Preussen) hat man die jesuitischen Neuerungen belassen, und die Kirche selbst der katholischen Gemeinde der Stadt zu ihrem Gottesdienst eingeräumt.

Zu der unter dem östlichen Vorsprung der Schlosskirche gelegenen St. Annen-

S. Annencapelle. Capelle führen zwei Thüren in der Mitte der Nord- und der Südseite, die sich durch ihre schöne architektonische Anordnung mit Spitzbogen, Rundstäben, Blättersimsen etc. so wie durch ausdruckvolle Bildnereien auszeichnen. Da die Capelle zu Todtenämtern für die Ordensritter benutzt wurde, so waren hier der Tod und die Verklärung der heil. Jungfrau, so wie das Jüngste Gericht in Reliefs aus gebranntem Thon angebracht. Die Capelle im Innern, auf gleichem Boden mit dem das Hochschloss umgebenden „Parcham" ist 55 F. lang, 28 F. breit und 17 F. hoch und dreiseitig in Osten abgeschlossen. Der Chorschluss ist im Spitzbogen, die übrigen Theile der Capelle im Rundbogen überwölbt. Vor dem Altar liegt der Grabstein des Gründers der Capelle, des Hochmeisters Dietrich von Altenburg, gest. 1341. Das Licht kommt durch flache Spitzbogenfenster und durch schräg durch die Mauerdicke gezogene Canäle. Unter der Capelle befindet sich ein 20 F. tiefer, mit einem Tonnen-

Gruft. gewölbe geschlossener Raum, die Gruft der Hochmeister, deren Särge aber sämmtlich verschwunden sind. Die durch die Jesuiten ganz verwandelte St. Annencapelle wurde 1821 bis 1823 aus Beiträgen der katholischen Geistlichkeit ihrem ursprünglichen Zustand gemäss wieder hergestellt und erhielt in das Chorfenster ein grosses Glasgemälde von der heil. Anna.

D. a. Flügel. Die übrigen drei Flügel des Hochschlosses scheinen vier Stockwerke und Kellerräume gehabt zu haben. Die Gewölbe des Erdgeschosses wurden von einer Reihe schlanker Mittelpfeiler getragen; auch das erste Stockwerk war überwölbt; die beiden obern dagegen waren flach überdeckt, und um das ganze Schloss lief über dem Hauptgesims ein bedeckter Vertheidigungsgang. Gegenwärtig ist durch die Benutzung des Gebäudes als Magazin alles zur Unkenntlichkeit entstellt.

Mittelschloss. Das Mittelschloss (Taf. 2. C.) bildet ein nach Süden offenes, unregelmässiges Viereck, im Norden von 265 F., in Osten von 276 F., in Westen von 306 F. Ueber eine (jetzt) gemauerte Brücke (6) an der Nordseite kommt man zum Hauptthor, das ehedem stark befestigt und mit einem Vorbau versehen war, welcher 1849 und 1850 in ursprünglicher Gestalt wieder aufgeführt worden. Zu beiden Seiten dieses Vorbaues zieht sich längs des Grabens eine mit Zinnen versehene Mauer hin, welche in Osten an einen viereckten Thurm (q), des Hochmeisters „Danzk" (Abtritt), in Westen an einen achteckten, 1854 hergestellten, Thurm (q) (den „Firmarie-Danzk") anstösst. Der Portalbau hat einen von Mauerzinnen umkränzten Altar, über welchem an der Schlossmauer zwei schlanke Thürmchen emporsteigen, zwischen denen (wieder seit 1850) das grosse Hochmeister-Schild mit dem schwarzen Ordenskreuze im weissen Felde prangt.

Nordl. Flügel. Das Hauptstockwerk des nördlichen Flügels, das sich durch zwei schöne Giebel auszeichnet, von denen der westliche aus alter Zeit erhalten, der östliche 1851 neu ausgeführt ist, enthielt östlich (p) die Wohnung des Grosskomthurs, westlich (o) die „Herren-Firmarie", d. i. das Krankenhaus der Ritter. Die Fenster dieser Räume standen in grossen, spitzbogigen Mauerblenden. Die Wölbungen der Zimmer sind bereits seit 1777 und 1802 zerstört; und gegenwärtig ist das obere Stockwerk für den Domänen-Rentmeister und den Magazin-Inspector, das untere zu Gefängnissen eingerichtet.

Der östliche Flügel enthielt das Gastzimmer (s) mit einem gegen den Hof offenen Gange, und am Südende die St. Bartholomäus-Capelle (t), welche Räume sämmtlich, zur Unkenntlichkeit entstellt, als Getreidespeicher benutzt werden. Oestl. Flügel.

Der innere Schlosshof (C) ist in beträchtlicher Steigung von Norden nach Süden 350 F. lang und in Norden 165 F., in Süden 184 F. breit. In Süden stösst er an den trocknen Graben x, von dem er durch eine 1826 wieder hergestellte Mauer geschieden ist. In dem trocknen Graben gegen Osten stand ehedem der „Pfaffenthurm", die Wohnung der Geistlichkeit, an dessen Stelle 1650 ein Jesuiten-Collegium erbaut worden. Schlosshof.

Der westliche Flügel des Mittelschlosses besteht aus dem Conventsgebäude (m. n) und dem Hochmeisterschlosse A. Im Conventsgebäude, das ein Erd- und zwei Kellergeschosse hat, befinden sich — und zwar im Erdgeschoss — der Convents-Remter m, die Conventsküche n und die daran stossende Küchenkammer und die Stube des Kochs. Der Eingang zum Remter ist im Schlosshofe durch die 7 F. dicke Mauer und auf Kosten der Stadt Marienburg ganz neu gemacht. Der Convents-Remter, ehedem der gemeinsame Speisesaal der Ordensritter (s. Taf. 4), ist 96¼ F. lang, 48¼ F. breit und 28¾ F. hoch. Seine Spitzbogengewölbe ruhen auf drei schlanken in der Mittellinie des Saals stehenden achteckigen Pfeilern, die mit den aus ihnen aufsteigenden je 24 Gewölbrippen das Ansehen von Palmen gewinnen. Die Pfeiler sind von Granit, 14½ Zoll dick, 10 F. hoch, die Capitäle von Kalkstein und mit Reliefs geschmückt, in denen der Sündenfall und die Arbeit der ersten Menschen, Blumen und Blätter, Musicanten und Tanzende abgebildet sind. An den Wänden sitzen die Gewölbrippen auf Consolen auf, denen auch der bildnerische Schmuck nicht fehlt. In der südöstlichen Ecke des Remters führt eine kleine in der Mauer angebrachte Treppe in das Schloss des Hochmeisters. Der Remter hat 14 Fenster, acht 19 F. hohe auf der Westseite, und sechs 15 F. hohe, mit viel höherem Sockel, nach dem Schlosshof. Die Fenster mit ihren Glasmalereien sind Stiftungen der westpreussischen Kreise und Städte, mit Ausnahme des dem Eingang gegenüber befindlichen Fensters, welches der Staatskanzler Fürst von Hardenberg gestiftet. Die Wiederherstellung des Remters, eines der schönsten Werke deutscher Baukunst, nachdem er als Lazareth, Exercierhaus und selbst als Pferdestall gedient, fällt in die Jahre 1820 und 1821, und geschah auf Kosten der westpreussischen Kreise und Städte. — Ueber dem Convents-Remter und der Küche geht längs des ganzen Flügels innerhalb der Mauer ein bedeckter Vertheidigungsgang mit Schiessscharten, zu welchem die Treppe aus der Küche emporführt, und über demselben am Dache hin ein offener, der durch Zinnen geschützt ist. Westl. Flügel. Convents-Remter.

Der bei weitem schönste und interessanteste Theil der Marienburg ist das Schloss des Hochmeisters am Südende des westlichen Flügels. Mit einem Vorsprung von 20 F. vor diesem erstreckt es sich in einer Breite von 110 F. bis an den trocknen Graben y und diesen entlang 170 F. Die Westseite ist 85 F. lang und 63 bis 78 F. breit. Nach dem Hofraum zu ist das Schloss 34 F. hoch, liegt aber mit zwei Stockwerken 28 F. tief unter der Erde. Vom trocknen Graben und von der Westseite aus, wo die untern Stockwerke zu Tage liegen, ist das Schloss 76 F. hoch. Schloss des Hochmeisters.

Es ist schon aus dem Grundriss (Taf. 2 A) zu sehen, dass das Hochmeisterschloss aus zwei engverbundenen Theilen besteht, von denen das nach dem Hofraum gelegene Vordergebäude der ältere ist, der neuere aber mit seinen klar geordneten Räumen, den nach gleichem Plane mit leichten Abwechslungen über einander aufgeführten Geschossen, über denen die prachtvolle Hochmeister-Wohnung den Schluss bildet, als das wohldurchdachte Werk eines genialen Baumeisters aus der Zeit vollendeter Gothik dasteht.

Betrachten wir zuerst die Eintheilung und Bedeutung der Räume! Unser Plan (Taf. 2 A) gibt das Geschoss der Hochmeister-Wohnung. a. ist des Hochmeisters grosser Remter (oder Saal); b. des Hochmeisters kleiner Remter; c. des Meisters Stube (und Stübchen); des Meisters Gemach; e. Hausflur; f. Gang zum grossen Remter; g. Privatcapelle; h. des Meisters Schlafstube; i. Badekammer und Bedientenstuben.

Von dieser Wohnung des Hochmeisters und dem ganzen Hochmeister-Schloss geben wir auf den Tafeln 1. 2. 3 die äussere Ansicht der Süd-, Ost- und Westseite, und auf Taf. 5 den Längendurchschnitt.

Ostseite. Die Ostseite (Taf. 2) hat nur ein Stockwerk über dem Erdgeschoss. Die rechtwinklicht abgeschlossenen Fenster sind in der Mitte überhöht; die drei ersten, zu des Meisters „Gemach“ gehörigen, sind dreitheilig, das erste der Flur ist zweitheilig, das zweite viertheilig. Das Spitzbogen-Fenster erleuchtet die Vorhalle der Privatcapelle, die auch spitzbogige Fenster hat. Die Mauertheile zwischen den Fenstern haben durch Pfeiler eine Verstärkung erhalten, deren Verbindung über den Fenstern durch flache Bogen der gleichweit vortretenden Mauer hergestellt wird. Um aber den Fenstern durch die starken Pfeiler das Licht nicht zu schmälern, und der Façade überhaupt ein schwerfälliges Aussehen zu ersparen, werden die Pfeiler in der Fenster-Reihe durch schlanke, in der Mitte durch Bindesteine von Kalkstein an der Mauer befestigte Säulen von Granit ersetzt, welche um so mehr den Ausdruck von Leichtigkeit und Zierlichkeit sichern, als sie über ihren Capitälen einen Aufsatz als Träger der Bogen haben, und als die das Ganze bekrönenden Zinnen mit gegliederter Einfassung und mit Måsswerk von Drei- und Vierpässen in Casettierungen verziert sind. Bei der Belagerung durch die Polen 1410 fast zerstört, und nach dem Frieden neu aufgebaut, alsdann unter polnischer Herrschaft ganz verunstaltet und vermauert, wurde dieser Theil der Hochmeister-Wohnung in den Jahren 1823 bis 1827 durch die Fürsten von Reuss (mit Hinsicht auf ihren Vorfahren, den Hochmeister Heinrich von Plauen) in alter Schönheit wieder hergestellt. Die anstossende Capelle hat drei schmale Spitzbogenfenster gegen Osten, ein breiteres gegen Norden und ist nebst seinem gegen Osten gekehrten Giebel 1827 wieder zu den alten Ehren gebracht worden. Nur dem dreiseitigen Chorschluss, den sie ursprünglich gehabt zu haben scheint, hat man unberücksichtigt lassen müssen.

Südseite. An der Südseite des Schlosses (Taf. 1) bemerken wir zuerst den einfach gehaltenen Theil des Ostendes, mit den zu des Meisters „Stube“ (Taf. 5 c) und „Gemach“ (Taf. 5 d) gehörigen Fenstern. Gesondert davon erhebt sich der Prachtbau der Hochmeister-Wohnung mit vier Fensterreihen über dem Erd- oder Kellergeschoss, davon die beiden untern (tiefer als der

Hofraum gelegenen) grossentheils zur Erleuchtung von Wohnräumen dienen. Im Kellergeschoss und im ersten Stockwerk (s. Taf. 5) des Ostendes sind die Heizvorrichtungen für das ganze Schloss angebracht. In den untern Geschossen ist der flache Bogen für die Gewölbe angewendet, im zweiten Stockwerk der Spitzbogen (und nur am Ostende der Rundbogen). Die oberste Abtheilung, westlich mit der Doppelreihe der Fenster des grossen, und der einfachen des kleinen Remters, stellt sich als den Glanzpunkt des Gebäudes dar. Die Fenster sind rechtwinklig abgeschlossen, aber mit Mâsswerk von Drei- und Vierpässen in mannichfaltiger und schöner Anordnung versehen (was namentlich jene Freunde altdeutscher Baukunst beachten mögen, die sie sich ohne den Spitzbogen gar nicht denken können). Zwischen den Fenstern steigen vom Kellergeschoss, zur Verstärkung der Mauer gegen den innern Gewölbeschub, Pfeiler auf, die sich von unten nach oben verjüngen, zwischen den Fenstern aber des grossen Remters, zur Vermehrung des Lichtzuflusses und in Uebereinstimmung mit dem reichen Aussehen dieses Stockwerks, zum Theil in Säulchen und Nischen verwandeln, und erst oben, wo sie die weitvortretenden, vielgegliederten Flachbogen aufnehmen, die ursprüngliche einfache Gestalt wieder annehmen.

Westseite.

Ganz dasselbe System wiederholt sich an der Westseite (Taf. 3). Hier bemerken wir nur ausserdem noch deutlicher die Verstärkung der Mauern durch Eckpfeiler. Während nehmlich jene schlanken Pfeiler zwischen den Fenstern nebst einem etwas stärkeren zwischen beiden Remtern und einem andern zwischen dem kleinen Remter und der „Stube“ die ganze Mauerfläche des obern Stockwerks bilden, und dieses damit fast zu einem Glashaus machen, wird durch die beiden mächtigen, thurmähnlichen, aber massiven Eckpfeiler in Westen ein nachdruckvoller Gegensatz hervorgebracht. Um das ganze Gebäude zieht sich eine Attika von 10 F. hohen, schön mit Drei- und Vierpässen geschmückten Zinnen hin; die Eckpfeiler aber tragen jeder eine von mehrfach und reich gegliederten Tragsteinen gehaltene Mauerkrone. Der hier angebrachte offene Vertheidigungsgang, welchen Kriegsrath Müller 1785 mit den Zinnen hatte zerstören lassen, ist 1825—1836 in aller Schönheit und Pracht durch den Grafen York von Wartenburg und das preussische Offiziercorps wieder hergestellt worden.

Inneres.

Wollen wir uns nun noch das Innere der Hochmeisterwohnung betrachten, so finden wir den Eingang im Schlosshof in der Ecke, links vom Eingang zum Conventsremter (auf unserm Plan, Tafel 2 unter g, vergl. auch durchgängig Taf. 5). Steigen wir von da die Treppe hinauf, so gelangen wir in die 54½ F. lange und 20 bis 21 F. breite Hausflur, welche ihre Herstellung im J. 1823 der kön. Hauptbank in Berlin und den Freiherren v. Stein und v. Vincke verdankt. Die Fenster haben neue Glasmalereien erhalten.

Von der Hausflur gelangt man durch einen 63 F. langen, 10⅓ F. breiten, 24 F. hohen, gewölbten von 5 Fenstern erleuchteten Gang (welchen die Gymnasien der Provinz Preussen, die Universität Königsberg und der Kriegsrath Scheffner daselbst auf ihre Kosten haben herstellen lassen), und in welchem vor dem dritten Fenster „des Meisters Born“ zu sehen, der durch alle vier Stockwerke geht, in der südöstlichen Ecke in des Meisters grossen Remter (Taf. 5. a), den prachtvollsten Saal des ganzen Schlosses. Er ist 45 F.

Der grosse Remter.

lang und eben so breit, 30 F. hoch, mit hohen spitzbogigen Gewölben überdeckt, die ihren Hauptstützpunkt auf einem einzigen achteckigen Granitpfeiler haben in der Mitte des Saales. Es ist 17 Z. dick, 12 F. 3 Z. hoch, hat einen Sockel und ein (unverziertes) achtseitiges Capitäl, von welchem 16 Gewölbrippen aufsteigen, die sich in vier Schlusssteinen mit den andern Gewölbrippen vereinigen, welche von den vier Wänden aufsteigen und auf sechs Tragsteinen ruhen. An der Ostwand befinden sich die Schenkbank und der Kamin; der Doppelreihe schönster Fenster ist bereits Erwähnung geschehen. Dieser gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durch Einrichtung in eine Baumwollenweberei gänzlich verwüstete Prachtsaal ist in den Jahren 1821 bis 1836 auf Kosten der Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses soviel möglich in der alten Herrlichkeit wieder hergestellt worden; namentlich haben alle Fenster Glasgemälde erhalten, zu denen die ersten Künstler Berlins die Zeichnungen geliefert.

Der kleine Remter.

Der Eingang zu dem kleinen Remter (Taf. 5. b) ist ebenfalls auf der südlichen Seite des grossen Ganges (f). Man tritt zuerst in eine Vorhalle, die rechts mit der Schenkbank des grossen, links mit der Schenkbank des kleinen Remters in Verbindung steht. Der kleine Remter ist 40 F. lang, eben so breit und 21 F. hoch. Auch seine Gewölbe ruhen auf einem einzigen Pfeiler, sein Licht erhält er durch vier grosse Fenster von Süden. Er war des Hochmeisters Speisesaal, diente 1710 der Gräfin Cosel, einer Maitresse August's II. von Polen, zur Wohnung, und dankt seine Herstellung um J. 1819 den preussischen Ständen.

Meisters Stube.

Die Herstellung von „des Meisters Stube“ (Taf. 5. c) hat die Stadt Königsberg 1824, die des „Gemachs“ (Taf. 5. d) haben ungefähr um dieselbe Zeit die Magistrate der Städte der Provinz Preussen ausführen lassen; die Glasgemälde aber sind von einzelnen preussischen Familien gestiftet.

Hauscapelle.

Die Hauscapelle, 34 F. 2 Z. lang, 17½ bis 19 F. breit, ist theils mit einem rundbogigen Tonnengewölbe, theils im Spitzbogen überdeckt. Sie ist mit Glas- und Oelgemälden, Chorbänken, einem Mosaikfussboden etc. ausgestattet und verdankt ihre Herstellung von 1820 bis 1828 der evangelischen Geistlichkeit der Provinz Preussen. Die übrigen Räume bieten Bemerkenswerthes nicht dar.

Noch ist zu beachten, dass das bei dem Bau der Marienburg verwendete Hauptmaterial rothe und schwarz glasierte Backsteine sind.

Vorburg.

Die Vorburg liegt grossentheils in Trümmern. Vollständig erhalten sind (nach dem Grundplan Taf. 1): r. die Lorenzkirche; 7. das Wasserthor; 16. der schiebelichte Thurm; in Trümmern erhalten sind: a′. das Schlachthaus; c′. Hochmeisters Ställe; n′. Karwansbuden; y′. Grosskomthurs-Stall; 2. Trappiers Wohnung; 15. der Harnisch-Thurm.

DAS ALTSTADTRATHHAUS ZU BRAUNSCHWEIG.

Mit einer Bildtafel.*

Unter den nichtkirchlichen Bauten gothischen Styls nimmt das Altstadtrathhaus zu Braunschweig eine so hervorragende Stelle ein, dass einer der ersten Kenner altdeutscher Baukunst, G. G. Kallenbach, nicht ansteht, es „das beachtenswertheste Rathhaus auf deutschem Boden“ zu nennen. Es steht am Markt der Altstadt in Braunschweig und besteht aus zwei fast im rechten Winkel aneinander stossenden Flügeln, wie sie die Tafel bei A im Grundriss zeigt, deren einer von Westen nach Osten (W—O), der andere von Norden nach Süden (N—S) gerichtet ist, und deren schmale Stirnseiten eine jede mit einem hohen abgestuften Giebel enden, während die beiden Langseiten gegen Süden und Osten offne Umgänge haben, und die Nord- und Ostwand an andere Gebäude anstossen.

Seinem Aussehn nach gehört das Gebäude an das Ende des 14. Jahrhunderts; allein sein Körper ist älter. Mit Wahrscheinlichkeit kann angenommen werden, dass der Flügel N—S (ohne die Umgänge) bereits um 1250, in der Zeit, da Braunschweig als blühende Handelsstadt der Hansa beigetreten, errichtet worden. In seinem Erdgeschoss befand sich das „Muserie-Hus für Shot und Wehre“, d. i. das Zeughaus. Nach dem Aufstand der Gilden 1374 gegen den Magistrat aus der Hansa gestossen, litt Braunschweig grossen Schaden, kam aber nach der Wiederaufnahme in den Bund 1384 bald von Neuem zu Kräften, so dass eine Erweiterung des Rathhauses nothwendig und eine Verschönerung desselben beschlossen wurde. Die Ausführung fällt in die Jahre 1393 bis 1396 und gab dem Rathhaus im Wesentlichen seine jetzige Gestalt. Es wurde der Flügel von W. nach O., aber ohne die Umgänge (Lauben), aufgeführt und an den Flügel von S. nach N. an der Ostseite der Laubengang vorgebaut. Auffallend ist hiebei, dass in den im Archiv befindlichen Baurechnungen wohl Zimmermann, Maurer und Steinmetz, Steindecker, Schmied, Bildhauer, Maler und Vergolder als Werkmeister namentlich aufgeführt sind, aber keines Baumeisters für diesen Prachtbau Erwähnung geschieht. Nach mehren unerheblichen Bauarbeiten folgt in der Zeit von 1455 bis 1468 ein Hauptbau, geführt von Meister Hinrik Stenhorst, die Laubenanlage nehmlich an der Südseite des W.-O.-Flügels mit ihren und wohl auch den übrigen Statuen (von Hans Hessen und Hans Müller), sowie den Bildern, Schildern und Reimsprüchen (von Meister Cord staffiert und gemalt). — Geschichte.

Im J. 1697 wurden sämmtliche Räume des Gebäudes dem Messverkehr überwiesen. Eine gründliche Restauration erfolgte in den Jahren 1841 bis 1852, wodurch die verfallene Aussenseite, das Dach und die ganze Decke des obern Geschosses erneuert, der untere (vermauerte) Bogengang wieder geöffnet und sonst praktische Verbesserungen herbeigeführt wurden.

Der Grundriss des Altstadtrathhauses A wird von zwei Flügeln gebildet, welche im Winkel von 92° an einander stossen. Der S.-N.-Flügel misst an der westlichen Umfassungs- — Grundriss.

* Benutzt wurde: Kallenbach's Atlas der mittelalterlich deutschen Baukunst. — C. G. W. Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs. Braunschweig 1852.

mauer 116 F., an der östlichen 78 F. und vor den Arcaden 66 ½ F. und ist 38 ½ F. breit; der O.-W.-Flügel misst an der nördlichen Umfassungsmauer 104 F., an der südlichen 80 F., vor den Arcaden 61 ½ F. und ist 36 F. breit. Die Höhe der Giebelfronten beträgt 68 F.

Vorbau. Wir sehen deutlich geschieden den Kern des Gebäudes und seinen schmuckreichen Vorbau aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Ungefähr 9 ½ F. vor jeder der beiden Langseiten wurden je vier, vor der schmalen Ostseite drei offne, kräftige Spitzbogen-Arcaden aufgeführt, die einen offnen, auf drei Seiten um das Hauptgeschoss herumgeführten Laubengang tragen. Zwischen den Arcaden steigen kräftige Strebepfeiler auf, (deren Construction Fig. B. deutlich zeigt, und) die bis unter das Dachgesims reichen, wo sie die Regenausgüsse mit ihren abenteuerlichen Fratzen aufnehmen. An jedem dieser Pfeiler ist in der Höhe des obern Laubenganges ein Doppel-Tabernakel mit jenen Statuen angebracht, deren oben Erwähnung geschah. Es sind die Ahnen des Welfengeschlechts: Heinrich der Finkler mit seiner zweiten Gemahlin, Mathilde von Sachsen, Otto I. mit seiner zweiten Gemahlin, Adelheid von Burgund, Otto II. und Theophania, Otto III. mit Maria Sophia von Arragonien, Lothar, Otto IV. und Beatrix von Schwaben, Heinrich der Löwe und Mathilde von England, dann sein Sohn, Wilhelm von Lüneburg mit Helena von Dänemark und sein Enkel, Otto das Kind mit Mathilde von Brandenburg; sämmtlich Bildnereien aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von keinem erheblichen künstlerischen Werth.

Laubengang. Zur eigenthümlichen Herstellung der Laube ist eine, nur von den Pfeilern unterbrochene Brüstung durchgeführt; sodann sind von Pfeiler zu Pfeiler rundbogige Arcaden geschlagen, auf denen durchbrochenes, gleichfalls mit dem Rundbogen construiertes Mâsswerk aufsitzt, eingeschlossen von einem spitzbogigen Rahmen, der in dem mit Krabben versehenen Spitzgiebel endet. Pflanzen, Kronen und Mâsswerk gehören den besten Formen des gothischen Styls an, namentlich ist in letzterm die s. g. Nasenform auf das bestimmteste und folgerichtigste durchgebildet. Um so mehr überrascht die Anwendung des Rundbogens in Verbindung mit dem gothischen Mâsswerk, wie sie sonst erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts vorkommt. Ebenso überrascht an der Brüstung das von den Nasen der Vierpässe gehaltene Medaillon mit einem Bildniss; gleichfalls eine spätern Zeiten angehörige Form. Dagegen ist die gleichmässige Wiederholung des Musters der Rosetten und des Mâsswerks in den Lauben mit dem einfachern, ältern Styl übereinstimmend. Abweichungen finden nur in den schmaleren Fronten in Osten und Süden statt, wo statt der Rosette mit dem Fünfpass drei kleine Spitzbogen eingespannt sind. Dass der Stich- (oder flache Rund-) Bogen bei den Fenstern im Kern des Gebäudes angebracht ist, erklärt sich leicht aus der bei nichtkirchlichen gothischen Bauten herrschenden Vorliebe für die horizontale Richtung. — Bei aller Mannichfaltigkeit der Formen, und dem entschiedenen Gegensatz zwischen dem einfachen Unter- und reichem Oberbau, beherrscht doch eine wohlthuende Harmonie das Ganze. Was aber dem Gebäude ganz besonderen Reiz verleiht, das ist die leichte massenlose Verbindung des Mâsswerks mit den Pfeilern, wodurch der Begriff einer „Laube", ungeachtet seiner Umwandlung in das Material und die Formen des Steinbaues, eindringlich und reizvoll vor die Sinne tritt.

DIE VORHALLE DES DOMES ZU GOSLAR.

Mit zwei Bildtafeln.*

Wenn Kunstwerke unter der zerstörenden Gewalt der Zeit, oder unter Gleichgültigkeit, Roheit und Unverstand der Menschen zu Grunde gehen, so tröstet sich ein besser geartetes Geschlecht mit Aufbewahrung wenigstens der Bruchstücke, aus denen man noch auf die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten des Ganzen schliessen kann. Obschon die deutsche Kunst noch nicht nach Jahrtausenden zählt, so sind ihr doch viele und bedeutende Schätze in ein ewiges Grab gesunken. Um so dankbarer sammeln wir, was von ihnen noch zu Tage liegt.

Der Dom von Goslar, unter Kaiser Heinrich III. im J. 1014 und zwar, wie es scheint, unter unmittelbarer Betheiligung des Erbauers von S. Michael in Hildesheim, des kunsterfahrnen Bischofs Bernward (Band III. Bauk. p. 49), errichtet, ist im J. 1818 niedergerissen worden bis auf die Vorhalle. Diese steht noch und wird zur Aufbewahrung von allerhand Alterthümern benutzt. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört sie dem Baue Heinrichs nicht an; wohl aber muss sie zu den erlesenen deutschen Baudenkmalen gezählt werden.

Auf Taf. 1 sind Grundriss (A) und Aufriss (B) enthalten. Die Vorhalle ist gewissermâssen in drei Schiffe getheilt, nur dass die Seitenschiffe durch eine Querwand unterbrochen sind. In der Mitte des Eingangs steht eine Säule (a) als Träger zweier Arcaden, wie sie sich in kleinem Mâssstab als Fenster an den Seitenschiffen wiederholen. Bei f des Grundrisses ist das Portal, durch welches man ehedem ins Innere des Domes gelangte. Starke Pfeiler mit rechtwinkliger Gliederung tragen die beiden Gewölbe des Mittelschiffs; die Seitenschiffgewölbe sind ohne Widerlagen von aussen.

Von eigenthümlich hochmittelalterlichem Ausseln ist die Façade, wie sie der Aufriss B Taf. 1 zeigt: das hohe Doppelthor mit den rein und schön aus Quadern construierten Rundbogen, die fein mit Rundstäben abgefässten Seitenpfeiler und die reich mit verschlungenen Ranken und Blättern sculptierte Mittelsäule. Letztere wird von einem Löwen getragen; ihr Capitäl ist ein convex abgerundeter Würfel, auf dessen vier Seitenflächen je eine von zwei Drachen umschlungene menschliche Maske gemeiselt ist. Der Abacus des Capitäls ist abgeschrägt und mit streng stylisiertem, antikisierendem Blattwerk verziert, sitzt aber mit einer Platte auf dem Capitäl auf, in deren Rand die Inschrift eingegraben ist: KAPTMANNVS STATVAM FECIT BASINQVE FIGVRAM, womit wahrscheinlich ein Bildhauer Hartmann (schwerlich Kaptmann) sich hat verewigen wollen. An der linken Seite des Portals befindet sich eine Art Kreuz eingehauen mit einigen griechischen und lateinischen Buchstaben, deren Bedeutung noch nicht gefunden ist.

* Benutzt wurden Moller's „Denkmale etc.", fortg. von Gladbach, III.

Sehr merkwürdig ist der Sculpturschmuck der obern Abtheilung, vielleicht eines der ersten Beispiele einer derartigen Anordnung. In fünf Nischen, horizontal neben einander, stehen hier die Statuen Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin, mit den Modellen von Kirchen in der Hand, zwischen ihnen drei heilige Gestalten, von denen wenigstens eine durch einen langen Bart als männlichen Geschlechts kenntlich gemacht ist. In einer Nische darüber ist Maria mit dem Kinde aufgestellt. Diese Bildnereien sind aus Stucco und erinnern an ähnliche Arbeiten in den Harzgegenden aus dem 12. Jahrhundert.

Betrachten wir nun das Innere nach seinem Aufbau, so haben wir auf Tafel 2 A das eigentliche Kirchenportal mit seinem obern (1) und untern (2) Profil, und mit seinen Details a. Die Säulen haben doppelte attische Basen; die Capitäle mit feingeformtem romanischen Blattwerk sind kelchartig gestaltet, zwischen ihnen stehen mit Dreiviertelrundstäben abgefâsste Pfeiler; über ihnen zieht sich ein vielfach gegliedertes Gesims hin, auf welchem nach Mâssgabe der sich verjüngenden Laibung von Pfeiler zu Pfeiler und von Säule zu Säule Bogen geschlagen sind, deren äusserster und grösster einen Ansatz macht, sich als Kleeblattbogen fortzusetzen.

Die Figur B zeigt uns den Längendurchschnitt der Vorhalle. Das Portal sehen wir im Profil, die niedrigen Bogen sind die auf dem Grundriss Taf. 1 mit d bezeichneten; die hohen Bogen sind die Gewölbe e und der dreitheilige Pfeiler in der Mitte hat auf dem Grundriss das Zeichen c. Seine Einzelheiten, sein Blättergesims, seine Kantenabfâssungen, so wie seine Basen gibt Fig. b auf Taf. 2 in vergrössertem Mâsse.

Der Herausgeber von Mollers „Denkmalen“ III. Band nimmt an, dass diese Vorhalle jedenfalls zum ältesten Theile des Domes gehöre. Was mich bestimmt, einen Zweifel dagegen zu hegen, ist der Mangel an Einfachheit, welche die Denkmale des 11. Jahrhunderts in Deutschland auszeichnet. Die mit Rundstäben abgefâssten Pfeiler, die doppelten Basen, die kelchartigen Capitäle, vor Allem der Kleeblattbogen, sind so entschiedene Merkmale der Baukunst des 12. Jahrhunderts und zwar seiner zweiten Hälfte, dass ich auch diesem Bau ein viel höheres Alter nicht zuschreiben möchte.

DIE ABTEIKIRCHE ZU ARNSBURG
IN DER WETTERAU.

Mit zwei Bildtafeln.*

Wenn von schönen Kirchen- und Klosterruinen in Deutschland die Rede ist, wird man immer zuerst an Kloster Paulinzelle im Thüringer Wald denken. Die Ruine der Abteikirche von Arnsburg, in dem lieblichen Thale der Wetter, ungefähr eine halbe Stunde südlich von der Stadt Lich in der Wetterau, steht ihr an eindringlicher Schönheit durchaus nicht nach. Ihr Besuch ist nicht sehr erschwert, da die Frankfurt-Casseler Eisenbahn nahe bei Lich vorüberführt. Für die Geschichte der deutschen Baukunst ist sie jedenfalls von hervorragender Bedeutung, da wir an ihr die Uebergänge aus dem romanischen in den gothischen Baustyl auf neue und eigenthümliche Weise ausgedrückt sehen.

Was wir von ihrer Geschichte wissen, beschränkt sich auf die Nachrichten, welche Geschichte.
sich in einem ziemlich seltsamen Buche von wenigen Bogen über das Kloster und die daselbst geschehenen Wunder und Heiligen-Erscheinungen zusammengestellt finden. Das Buch heisst: Origo ac progressus celeberrimi monasterii de Castro Aquilae ordinis Cisterciensis in Wedderavia. Coloniae Agrippinae 1644.

Conrad von Hagen, um 1150 Herr von Arnsburg (Adlersburg), und seine Gemahlin 1150.
Ludgardis besassen ein nahegelegenes Gut „Aldenburg", und gründeten daselbst, unter dem Beistand des Abtes Nicolaus von Siegburg bei Bonn, 1151 ein Benedictiner-Stift, das sie mit 1151.
Gütern auf das freigebigste ausstatteten, und das im J. 1152 die Bestätigung „König Fried- 1152.
richs" erhielt. Inzwischen war das Kloster rasch in Sittenverfall gerathen, so dass Conrads Sohn, Cuno, mit dem Abt Nicolaus sich verständigte und dieser seine Brüder wieder nach Siegburg zurückrief. Cuno darauf begab sich an den Hof nach Kaiserslautern zu König Friedrich, wo er den Cistercienser-Abt Pontius von Chiaravalle traf und sich entschloss, das von seinem Vater gegründete Kloster mit allem Zubehör dem Cistercienser-Orden zu geben, dasselbe aber nach seinem bisherigen Schloss Arnsburg zu verlegen, wo alsdann 1174 Ruthard 1174.
von Eberbach als erster Abt eingesetzt wurde. Nun erfahren wir nur, dass das bereits sehr reiche Stift immer reicher geworden an Gütern und Privilegien. Der erste Bau, dessen in späterer Zeit Erwähnung geschieht, ist die Allerheiligen-Capelle an der Nordseite der Kirche, von Johannes von Linden und seiner Gemahlin Guda errichtet um 1371; dann folgt 1399 die 1371. 1399.
Capelle des heiligen Kreuzes.

Im 15. Jahrh. musste Arnsburg durch die Fehden zwischen den Erzbischöfen von Mainz und den Landgrafen von Hessen sehr viel leiden und arge Verwüstungen durch Feuer und Schwert erfahren. Ein Theil des Umgangs und des Klosters, von Abt Johannes 1457 1457.

* Benutzt wurde: Denkmäler der deutschen Baukunst von G. Moller, fortges. von E. Gladbach.

wieder aufgebaut, stürzte während des Baues wieder zusammen. Der 30jährige Krieg brachte Plünderung und gräuliche Verwüstung über Arnsburg, und nur nothdürftig scheint der Abt
1632. Guillius von Grüningen um 1632 für Herstellung der Gebäude sorgen gekonnt zu haben.
1828. Um 1828 aber hat man das herrliche Bauwerk seiner Dächer und Gewölbe beraubt und zu der Ruine gemacht, die nun an seiner Stelle steht, und die ein Mönch von Arnsburg schon im 15. Jahrh. im Geiste vorausgesehen haben mag, als er an die Wand seiner Celle den Vers schrieb:

Quas olim sacras pietas construxit avorum
Aedes haeredes vastabunt more luporum.*

Ansicht. F. H. Müller hat in seinen „Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Darmstadt 1837“ eine Abbildung der Kirche zu Arnsburg von der Nordostseite gegeben, die er 1833 vor den Ruinen und mit Hülfe einer noch vorhandenen, vor der Zerstörung aufgenommenen Zeichnung, angefertigt und die uns eine Kreuzkirche, mit einem achteckigen Thurm über der Kreuzung, in Fenstern, Thüren, Rosetten, Bogenfriesen und Lessinen streng romanische Formen zeigt, so dass sie der Gründungszeit 1174 recht wohl angehören kann. Inzwischen werden wir uns für das Studium dieses merkwürdigen Denkmals vornehmlich an die vorhandenen Trümmer halten und es daraus zu construieren suchen.

Anlage. Was uns bei Betrachtung der Anlage (im Grundriss, Tafel 1. A, wo die zerstörten Theile schwächer betont sind) zuerst in die Augen fällt, ist die rechtwinklig durchgeführte Kreuzform, so dass auch der Chorabschluss im Ganzen rechtwinklig gehalten ist; eine in Deutschland sehr seltne Form, die aber, der ältesten Basilikenform entsprechend, in Italien und dem Orient (Sophienkirche, Dom von Pisa, S. Marco in Venedig u. s. w.) sehr lange beibehalten worden, und selbst noch der Gothik in Toscana eigen geblieben.

Bei näherer Betrachtung aber erkennen wir im Chorabschluss eine Wiederholung der Gesammtanlage der Kirche im Kleinen, nur mit veränderten Verhältnissen. Da ist ein Mittelschiff g, ein nördliches Seitenschiff i, ein südliches k, ein Querschiff h, an welches sich erst der Chorschluss mit der Absis h′ reiht. Dieser Theil der Kirche ist gänzlich zerstört; es hat sich aber eine Zeichnung davon, die ein ehemaliger Klosterbewohner gemacht, im Besitz des Herrn Rentamtmanns Fabricius in Arnsburg erhalten (und wurde von Herrn Gladbach für den Grundriss benutzt).

Das Querschiff d e f, das beträchtlich ausladet, hat an der Ostseite zwei Absiden; sie sind aber gleich der Hauptabsis so auffallend klein, dass sie fast nur Mauerblenden oder Wandnischen gleichen.

Das Langschiff ist durch zweimal fünf Haupt- und zweimal vier Zwischenpfeiler in drei Schiffe getheilt, die Nebenschiffe genau halb so breit, als das Mittelschiff. Auf jede Pfeiler-Zwischenweite kommt in der Umfassungsmauer ein Fenster. Am Westende aller drei Schiffe steht eine Vorhalle, aus welcher der Eingang in die Kirche nicht durch ein Hauptportal in der Mitte, sondern durch eine Seitenthüre in der Flucht des nördlichen Nebenschif-

* Heilige Räume, die einst ehrfürchtiger Glaube der Väter
Gründete, werden, den Bestien gleich, die Erben verwüsten.

fes gewonnen wurde. An dieses Schiff ist im 14. Jahrh. die Allerheiligen-Capelle (l) angebaut worden; von welcher inzwischen nur noch wenige Trümmer übrig sind. —

An der Südseite der Kirche lag der Kreuzgang n, der fast ganz zerstört ist, während von dem Capitelsaal (o) an der Ostseite desselben noch bedeutende Reste stehen. In der Mitte der Südseite des Kreuzganges befand sich eine Art offner Capelle, ähnlich wie beim Kreuzgang des Magdeburger Domes. Die wenigen vorhandenen Baureste deuten auf das 15. Jahrh. als die Erbauungszeit des Kreuzganges; denselben Charakter trägt auch die Vorhalle am Westende der Kirche.

Die Anlage dieser Kirche erinnert lebhaft an die Kirche zu Otterberg in der bayrischen Rheinpfalz, obschon dort der rechtwinklige Chorschluss durch einen spätern polygonen unkenntlich geworden, und obschon dem Spitzbogen ein grösserer Spielraum gegeben ist. Vornehmlich aber tritt die Verwandtschaft beider in der Art des Aufbaues, in der Form der Pfeiler und der Details deutlich heraus. Die Zeichnung A auf Taf. 1 gibt den Längendurchschnitt der Kirche im Aufriss, mit Andeutung des Unterschiedes zwischen dem, was noch steht und dem, was zerstört ist. Der Durchschnitt reicht von dem Westende mit der Vorhalle bis zur Stelle des hohen Chors, welche im Grundriss mit h bezeichnet ist. Die Vorhalle ist, wie man sieht, einige Stufen höher gelegen als die Kirche, niedriger aber, als das umgebende Erdreich, so dass man im Ganzen elf Stufen hinab zur Kirche steigt. Von ergreifender Einfachheit ist das Langhaus, dessen schwere, ernste Pfeiler schmucklos aufgeführt sind, die Mittelschiffwand zu tragen, die Gewölbe der Seitenschiffe zu stützen und die bei ihrer grossen Stärke die Zwischenweiten so schmal erscheinen lassen. Gleichweite Bogen sind von Pfeiler zu Zwischenpfeiler geschlagen; aber die Form der Bogen ist nicht durchaus dieselbe: während die fünf ersten Bogen spitz sind, haben die andern vier den Halbkreis beibehalten. Und da Ein Bogen dem Baumeister nicht genügend erschienen, die schwere Last der Quadermauer zu tragen, so hat er ihn verdoppelt; aber wenn bei den Halbkreisbogen beide Bögen, der innere (nach dem Mittelschiff) und der äussere (nach dem Seitenschiff), denselben Durchmesser, mithin nicht denselben Mittelpunkt haben; der innere, oder höhere deshalb überhöht sein muss, um mit dem untern, äussern auf derselben Basis, als beider Widerlage, aufzusitzen: so haben die Spitzbogen beide denselben Mittelpunkt, aber verschiedene Durchmesser, so dass der obere Bogen grösser ist als der untere, der nicht mit ihm auf einer Basis auftrifft, sondern als Parallelbogen construiert auf einer Verlängerung des Pfeilergesimses ruht. Diese Verlängerung, für welche sonst Halbsäulen oder auch Lessinen am Pfeiler emporgeführt sind, wird durch einen Tragstein getragen, der in der That nichts andres, als das abgeschnittene Stück eines Pfeilergliedes ist. Die Wirkung dieser höchst eigenthümlichen, sehr einfachen Architekturform ist um so eindringlicher, als die Zeichnung der Profile vom Gesims und der Basis eine grosse Formenfeinheit zeigt. Das hier bei dem offenbar spätern Theil des Kirchenbaues zur Anwendung gebrachte System der Massenersparung, das bei dem ohnehin engen Raum der Zwischenweiten doppelt geboten war, ist in dem reinromanischen Theil, also weiter gegen Osten mit viel grösserer Strenge, obwohl, wie sich zeigt,

Aufbau.

ohne strenge Nothwendigkeit durchgeführt. Vergleichen wir die Hauptpfeiler des spitzbogigen Theiles mit denen des rundbogigen, so sehen wir bei diesen die Fortsetzung der breiten Gewölbbänder bis über die Hälfte herabgeführt und da in ein kleines Gesims endigen; dort aber werden sie vom Pfeilergesims aufgenommen; der Pfeiler selbst bleibt glatt. Ja bei den grossen Pfeilern der Kreuzung wird selbst der obere verstärkte Theil des Pfeilervorsprungs nicht bis zur Höhe des Pfeilergesimses herabgeführt, sondern bricht ganz ähnlich, wie tiefer unten noch einmal, oben ab. Und in ganz gleicher Weise sind auch die Gewölbträger, die den Anschein haben, als wollten sie Halbsäulen werden, zu blossen, etwas verlängerten Tragsteinen mit Bechercapitälen geworden. Ja selber, wenn sie bis zum Pfeilergesims herabreichen, haben sie keine Basis unter sich, sondern enden mit einer stumpfen Spitze.

Wenn nun durchgängig die Pfeiler durch eine grosse Einfachheit, fast ohne alle Gliederung sich auszeichnen, so dass nur gegen die Seitenschiffe hin Halbsäulen vortreten, so machen doch die Pfeiler der Kreuzung eine Ausnahme; denn hier, wo es galt, einem Thurm

Hauptpfeiler. zur Stütze zu dienen, waren grössere und darum gegliederte Massen nöthig, deren Glieder einen festen Boden verlangten. Auf Taf. 2 A sehen wir den Grundriss des Pfeilers d (im Grundriss der Kirche auf Tafel 1. mit s bezeichnet). Hier sind wenigstens die beiden gegen die Kreuzung gekehrten Seiten mit starken und schwächeren Halbsäulen besetzt, welche den Bändern und Gurten der Gewölbe entsprechen und bis zur Erde reichen. Aber schon an dem entgegengesetzten Pfeiler (Grundriss Taf. 1. u. Perspectivische Ansicht Taf. 2. a) sind wieder mehre Halbsäulen nur ein Stück am Pfeiler herabgeführt. Die Capitäle sind sämmtlich von der vollendetsten romanischen Form mit Anklang an die korinthische Ordnung mit schöngegliederter Deckplatte, so dass man überall die Annäherung an antiken Formensinn durchfühlt.

Capitäle. Die Capitäle b c auf Taf. 2 sind von Halbsäulen im Chor genommen; e gibt eine Ansicht

Schlussstein. vom Schlussstein der Gewölbe und f dessen Durchschnitt. Beachtenswerth ist x, das Profil der Gewölbrippen, die statt einfacher Fortsetzung des Rundstabes eine Zeichnung erleben, die schon an die gothische Form streift. Es ist dies um so auffallender, als sonst im Bau, mit Ausnahme des Spitzbogens, auch nicht die leiseste Andeutung der Stylumwandlung zu bemerken, der Spitzbogen selbst aber von einer Einfachheit und Schwere ist, als gehöre er einem Römerwerk an.

Eine besondere Zierde der Kirche ist der Eingang ins nördliche Querschiff, aus vier concentrischen Bogen bestehend, von denen der erste und dritte glatt und rechtwinklig von der Basis aufsteigen und ohne Gesimsunterbrechung wieder zur Basis niedergehen; der zweite aber aus Halbsäule, Capitäl und Wulst besteht, der vierte kleeblattförmig gebildet ist. Zierlich geformte Deckblätter schmücken die Basis der Halbsäulen, hier wie im ganzen Bau.

Soweit die geschichtlichen Nachrichten aus dem Leben der Aebte dieses Stiftes einen Anhaltpunkt geben, und die Baugeschichte es gestattet, ist es wahrscheinlich, dass die Ruine der Ueberrest des ersten Baues von der Arnsburger Kirche ist, und dass dieser Bau, um 1175 begonnen, bis gegen 1200 zu Ende geführt worden sein mag.

DIE ST. KATHARINENKIRCHE
ZU OPPENHEIM.*

Mit zwei Bildtafeln.

Während um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das Ansehen der deutschen Kaiserkrone zu schwanken begann, und in Folge davon die Rechtszustände im Reich sehr unsicher wurden, erhob sich der Sinn der Bürger in den Städten zu eignem Schutz wider die Gewaltthätigkeiten der Fürsten, Ritter und der Bischöfe, sowie zur Förderung des eignen Wohls und der besondern Interessen. So entstand der Städtebund am Rhein als Hort des Volkslebens und der Volkskraft, und die in aller Schönheit sich entfaltende Kunst fand hier eine Wohnstatt. Ein Glied im Städtebund war die freie Reichsstadt Oppenheim; und so hatte sie sich unter den Segnungen desselben gehoben, dass man einen vergrössernden Neubau der alten und kleinen Katharinenkirche für geboten erachtete. Dieser wurde begonnen im J. 1262, als Graf Richard von Cornwallis die deutsche Kaiserkrone trug. Er sowohl, als auch später Rudolph von Habsburg, hat sich als Wohlthäter und Patron der Kirche bewiesen, deren Fortbau keine Störung erfuhr, bis im J. 1317 eine allgemeine Hungersnoth und Geldarmuth in Deutschland der Unternehmung ein Ziel setzte. Im Jahre 1439 wurde der Bau wieder aufgenommen; aber nicht um den Thurm über der Kreuzung zu vollenden, sondern um in Westen einen Chor anzubauen, wie man ihn bei mehren romanischen Kirchen am Rhein vorfand.

Geschichte. — 1262. — 1317. — 1439.

1567 wurde die Reformation in Oppenheim eingeführt und die St. Katharinenkirche dem reformirten Cultus übergeben, womit jede Anforderung von Seite der Kunst im voraus abgelehnt war. Der dreissigjährige Krieg liess — wie schwer ihn auch die Stadt empfand — die Kirche ziemlich unversehrt; dagegen erlag sie in der vandalischen Einäscherung und Verwüstung der Pfalz durch die Franzosen 1688 dem allgemeinen Schicksal. Ohne Bedachung, die die Flammen verzehrt, waren die Gewölbe schutzlos und stürzten theilweise zusammen. Der westliche Chor sank ganz in Trümmer und ist so geblieben; der Hauptbau aber ist erhalten und wird wohl nun auch als eines der herrlichsten Denkmale deutscher Baukunst von der Gegenwart und den kommenden Geschlechtern heilig gehalten werden.

1567. — 1688.

Schon der Gesammteindruck, den das Gebäude von aussen macht, wird das ausgesprochene Lob bestätigen. Unsre Tafel 1 gibt eine malerische Ansicht des Gebäudes von der Südostseite. Wir sehen den hohen oder Haupt-Chor-Abschluss mit seinen sehr schlanken Fenstern und eines der niedrigen Nebenchöre und die Strebepfeiler auffallender Weise ohne

Aeussere Ansicht.

* Benutzt wurden: Moller's Denkmäler der deutschen Baukunst, 31—37. — Fr. Hub. Müller, die Katharinenkirche zu Oppenheim, Darmstadt 1823. — Kallenbach, Atlas der mittelalterl. deutschen Baukunst.

Mässwerk und Fialen. An dem weitvortretenden Kreuzschiff dagegen sind die Strebepfeiler mit Fialen bedacht, und der Giebel hat Mässwerk und kleine Giebel in Fülle. Seine Mauern, gleich hoch mit denen des hohen Chors, sind glatt und haben nur an der Südseite ein Spitzbogenfenster von der Höhe der Chorfenster, aber breiter. Unter demselben ist ein Eingang, der — wie schön er ist — doch zugleich das Denkmal der Verlegenheit des Architekten geworden. Hat er dem Unterbau sein Māss gegeben, ohne Rücksicht auf eine in denselben einzulassende Thüre, oder hatte er für diese andere Formen und Verhältnisse im Sinn: kurz sie passen nicht zusammen, die Thüre ist zu gross und ihre Laibung muss ins Gesims und selbst ins Fenster einbrechen. Die Tafel lässt es leider! nicht ganz deutlich sehen, wie der Künstler sich zu helfen gesucht. Er hat nehmlich das Gesims gewissermässen verkropft, so dass es seine horizontale Richtung momentan verlassend die Form der Thüreinfassung mitmacht und ihre äusserste Spitze bildet, unter welcher die übrige Laibung grade Platz findet. In den Fensterboden aber setzt es sich wie ein Dach ein.

Weiter westlich folgt das Langhaus mit seinem Fensterreichthum, das Prachtstück gothischer Baukunst, angebaut an die Thürme der alten Katharinenkirche aus Barbarossa's Zeit, hinter denen die Reste des westlichen Chores vorschauen. Es trägt sehr zur Hebung des Gesammteindrucks bei, dass die Kirche auf einem erhöhten Platze über der Strasse steht, der — durch einige Widerlagen befestigt — eine natürliche Substruction bildet.

Aber noch habe ich der besonderen Auszeichnung nicht gedacht, deren die Katharinenkirche sich erfreut: ich meine des Thurmes über der Kreuzung, dieser gewöhnlich nur romanischen Kirchen eignen Zierde, dem nur beklagenswerther Weise an der Stelle der krönenden Pyramide eine hässliche Kappe aufgesetzt worden ist.

Betrachten wir uns die Kirche näher, so wird uns manche Eigenthümlichkeit auffallen und damit zugleich klar werden, wie viel Freiheit innerhalb der Grenzen des gothischen Grundriss. Styles gegeben ist. Auf Taf. 2 ist in verkleinertem Māssstab der Grundriss. Der Bau von 1262 bis 1317 ist mit A bezeichnet und dunkel, der ältere Bau b, sowie der spätere B sind blass schraffiert.

Das Langhaus ist dreischiffig, die Seitenschiffe haben $^2/_3$ der Breite des Mittelschiffes. Zehn mächtige Pfeiler tragen die Gewölbe des Mittelschiffes. Ebensoviele Strebepfeiler stützen die Gewölbe der Seitenschiffe. Die Umfassungsmauern sind aber nicht an die innern Seiten der Strebepfeiler, sondern an die äussern angelegt, wodurch besondere Räume (f und g) geschaffen worden, die man als Nebencapellen benutzt hat. Diese Räume von etwa acht Fuss Tiefe haben nicht die gleiche Höhe mit den Seitenschiffen (wie auf der perspectivischen Ansicht Taf. 1 zu erkennen ist); sie sind 14 Fuss hoch; ihre Gewölbe werden theils von der Umfassungsmauer, theils von den Strebepfeilern, aber auch von einer Reihe eigner Pfeiler gehalten, welche zugleich die Wand und Gewölbe der Seitenschiffe tragen. Diese höchst eigenthümliche Anordnung, nach welcher vor jeder Capelle ein, vor jedem Strebepfeiler zwei Pfeiler stehen, von denen Gewölbrippen nach allen Seiten, auch nach den Strebepfeilern ausgehen, gibt den Seitenschiffen ein sehr reiches, bewegtes Aussehen.

Sämmtliche Pfeiler sind übereck gestellt und haben sehr tief eingeschnittene Hohlkehlen und unterschnittene Rundstäbe und eine sehr fein und ausdrucksvoll gezeichnete Gliederung, die sich in genauer Uebereinstimmung mit der Zeichnung der Gewölbrippen befindet. Die Pfeiler des Querschiffs sind von viel grösserem Durchmesser, auch erscheinen sie massenhafter, so dass man ihnen das Vermögen, den Thurm zu tragen, leicht ansieht.

Am Querschiff, durch welches die Kreuzform klar ausgesprochen wird, sind aussen die in der Richtung der Diagonale gestellten Strebepfeiler bemerkenswerth, eine Form, die sich nur selten finden dürfte. Aehnlich sind die rohen Strebepfeiler an dem Kreuzschiffportal des Basler Münsters (Denkmale etc. Bd. I) und an der Westseite der Kirche von Kloster Neuburg bei Wien.

Die bedeutungsvollste Eigenthümlichkeit bleibt indess der Gesammtchorabschluss, für welchen — sowohl für das Mittelschiff als für die Abseiten — die Mitte der Kreuzung das gemeinschaftliche Centrum bildet. Die Nebenchöre (b. c) stehen demnach nicht in der üblichen Beziehung zu den Abseiten, als deren Abschluss und in deren Flucht, sondern gruppieren sich mit dem Hauptchor (a) und dem Querschiff, gleichsam als Glieder einer Rotunde, deren westliche Hälfte durch Wiederholung der drei Chöre gebildet werden würde, wenn man nicht vorgezogen hätte, ein Langhaus an diese Stelle zu setzen. Die Sacristei (k) ist ein kleiner, vom Bedürfniss vorgeschriebener Einbau, dessen Dach bis in die Mitte des Nebenchorfensters reicht, auf unsrer perspectivischen Ansicht aber weggelassen ist.

Der Haupteingang war an der Westseite, ist aber durch den Anbau des Westchors aufgehoben worden, so dass nur noch die Eingänge zum Querschiff (d und e) und eine Pforte (i) an der Südseite des Langhauses übrig blieben.

Was die Anlage des zweiten Chors betrifft, so haben hier schwerlich noch dieselben Motive gewirkt, aus denen solche Anlagen ursprünglich herzuleiten sind. Wir haben schon bei mehren Gelegenheiten gesehen, dass die Anlage eines Westchors (St. Gallen, Gernrode, Bamberg etc.) ihren Grund in der Anlage einer zweiten Krypta unter oder auch, wie bei Laach, einer Grabcapelle in der Kirche gehabt. Keines von beiden ist hier der Fall. Die gothische Baukunst hat ohnehin das System des Kryptenbaues aufgegeben und die Bestimmung als Grabcapelle scheint dem Westchor der Katharinenkirche auch zu fehlen. Hier scheinen in der That ganz äusserliche Motive, sei es des Kirchendienstes, oder — was wahrscheinlicher — der Lust, es den benachbarten Domen von Mainz, Worms und Speier gleich zu thun, gewirkt zu haben.

Wir kommen nun zu dem eigentlichen Prachtstück der Kirche, zu der Seitenansicht des Langhauses (Taf. 2). Die geometrische Ansicht unsrer Tafel wird durch die perspectivische (Taf. 1) erläutert. Von den drei Stockwerken liegt das unterste in gleicher Flucht mit der Stirn der Strebepfeiler. Die Fenster des zweiten Stockwerks halten mit der Innenseite der Strebepfeiler Flucht, so dass zwischen beiden Stockwerken eine Plattform Platz findet. Ueber diesem, dem Seitenschiff angehörigen Stockwerk, liegt eine Sattel-Abdachung, hinter welcher die Fenster des Mittelschiffs aufsteigen, die hier aber — um die Fenster zu Seitenansicht.

zeigen — weggelassen worden. (Die Galerie ist eine Ergänzung Kallenbach's, die ihre Berechtigung in seiner Annahme findet, dass ursprünglich eine flache Decke über den Gewölben der Seitenschiffe gelegen.) Die obern Strebepfeiler mit Fialen gehören dem Mittelschiff, die davorstehenden ohne Fialen dem Seitenschiff an.

Neben den überaus schlanken Fenstern des Ostchors und Kreuzschiffes haben wir im Langhaus Fenster, deren Verhältnisse von den gewöhnlichen gothischen gänzlich abweichen. Sie erscheinen fast nur als Fenstertheile, was der Baumeister noch besonders dadurch betont hat, dass er je zwei derselben nur mit Rosetten, der üblichen obern Fensterverzierung, ausgefüllt hat. Man wird nicht verkennen, dass der Widerspruch, in welchen der Baumeister hier mit dem Princip des Styls gekommen, seine Erklärung in tiefer liegenden Anordnungen findet, in der Anlage der Nebencapellen, welche die Mauerfläche der ohnehin sehr niedrigen Seitenschiffe beeinträchtigt. Dem wäre nun zu begegnen gewesen durch schmälere Fenster. Da aber damit die Mauermasse neben den Strebepfeilern gewachsen wäre, der Grundsatz aber, die Pfeiler als die Repräsentanten der Kraft über die Masse überwiegen zu lassen, als ein Cardinalpunkt der Gothik zur Geltung gekommen war, so blieb dem Baumeister keine Wahl: er verletzte die Proportionen zu Gunsten des Princips. Dafür entschädigte er die Kunst durch eine geist- und geschmackvolle Durchbildung des Fenstermâsswerks und seine glückliche Verbindung mit dem Mâsswerk der Mauer- und Pfeilerflächen, so dass ein seltner Formenreichthum sich dem Auge darstellt, ohne es durch Ueberladung zu beunruhigen oder zu ermüden.

Von grosser Schönheit sind die mehrentheils gleichzeitigen Glasmalereien der Fenster, schöne Heiligengestalten, auch Darstellungen aus dem Alten Testament. Noch schöner aber ist das Blattwerk an Capitälen und Consolen, wo namentlich Reben mit Laub und Trauben und Eichenzweige mit Blättern und Früchten gleich natürlich und stylgemäss geformt in mannichfacher Gruppierung das Ornament bilden.

DIE HEILIGE KREUZ-KIRCHE
IN BRESLAU.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Ein Blick auf unsere beiden Bildtafeln genügt, uns zu überzeugen, dass wir es hier mit einem Baudenkmal von hoher Eigenthümlichkeit zu thun haben. Zum Glück hat auch die Geschichte desselben keine dunkle Stelle, ausser dass sie uns den Namen des Baumeisters verschweigt.

Der Erbauer der Kirche ist Herzog Heinrich IV. Die Gründungs-Urkunde ist Geschichte. vom 11. Jan. 1288. In derselben sagt er, dass er die Kirche erbaue zur Sühnung seiner 1288. Sünden, sowie der Sünden fürstlicher Anverwandten (die er namentlich aufführt), dessgleichen zu seinem, seiner Verwandten und seiner Gemahlin „Anniversar“ („Selgerete,“ d. i. Seelenrettung); ferner zur Ehre des allmächtigen Gottes und des Leben gebenden Kreuzes. Der Bau ist jedenfalls sogleich begonnen und rasch gefördert worden; denn der Leichnam des Stifters wurde alsbald nach erfolgtem Tode in der Gruft vor dem Hochaltar des Chors beigesetzt. Wesentliche Veränderungen hat die Kirche im Laufe der Zeit nicht erfahren. Sie ist ein Baudenkmal des 13. Jahrhunderts aus Einem Gusse, ohne Verzug innerhalb dreier Jahre ausgeführt und in ihrer ersten Gestalt bis jetzt erhalten. 1632 bis 1634 benutzten sie die 1632—34. Schweden unter Arnheim zum protestantischen Gottesdienst; die Unterkirche aber als Pferdestall, was die Folge hatte, dass sie, als entweiht, dem Gottesdienst entzogen und verschlossen blieb, bis sie im J. 1843 eine neue Einweihung erfuhr. 1843.

Ein Blick auf die Bildtafel I zeigt uns eine Anlage, wie sie vielleicht ein zweites Mal nur von Meister Jacob dem Deutschen in Assisi ausgeführt worden ist (Band V. p. 17): eine Unterkirche oder Krypta in der ganzen Ausdehnung der obern oder Hauptkirche!

Bei Betrachtung des Grundrisses wird uns zuerst auffallen, dass das Transsept die Länge Grundriss. der Kirche in zwei gleiche Theile theilt, ohne jedoch die Form des griechischen Kreuzes, dessen vier Schenkel gleich lang sein müssen, zu bewirken, da das Querschiff 125 F. lang ist, die Länge der ganzen Kirche aber 188 F. beträgt. Der Abschluss sowohl des Hauptchors als der Kreuzarme ist dreiseitig aus dem Achteck; eine Seltenheit in der Anlage. Das Chor der Kirche ist einschiffig, das Langhaus dreischiffig. In den Winkeln zwischen dem Langhause und der Westseite des Transsepts sind viereckte Thürme (t) angelegt, genau im Mâsse des vierten Theils der Vierung (V). An der Nordseite des Chors liegen zwei Sacristeien (S. s.). — Soweit stimmen die Grundrisse A und B überein. Der Grundriss der Unterkirche A hat an der Südseite bei p den Haupteingang, von welchem 20 Stufen nach der Kirche hinabführen, während die Thüre r an der Westseite nur zu einer Empor leitet.

Am Grundriss der Oberkirche B sieht man, auch an der Südseite, bei P das Portal, zu welchem 21 Stufen hinaufführen, und an der Westseite nur ein grosses Fenster (R). Das Langhaus der Oberkirche hat zweimal 3, das der Unterkirche, mit Rücksicht auf ihre geringere Höhe, zweimal 5 Pfeiler, deren Profile aus den Grundrissen a, b, c zu erkennen sind. Die Gewölbe der Unterkirche sind einfache Kreuzgewölbe, die der obern sind im Langhaus, im Transsept und in der Sacristei sternförmig. Zu ihrer Sicherheit dienen weit vortretende Strebepfeiler.

Längen-durchschnitt.

Bei Betrachtung des Längendurchschnitts (Taf. 1 C) drängt sich uns die Frage nach dem Motiv der Anlage der Unterkirche oder, wie sie selbst noch im XV. Jahrhundert genannt wird, der „Krypta" auf. Krypten waren ursprünglich die Grabstätten der Heiligen, denen die Kirche geweiht war. Beim Basilikenbau unerlässlich, sind sie auch noch den romanischen Kirchen eigen; verschwinden allmählich während der Uebergangszeit und sind bei gothischen Anlagen eine überaus seltene Ausnahme.* Die Krypta der Kreuzkirche ist der Urgrossmutter des Stifters, der h. Hedwig und dem h. Bartholomäus gewidmet, aber Hedwig liegt in Trebnitz begraben und die Beziehung zu Bartholomäus ist nicht klar. Es scheint vielmehr die Absicht gewesen zu sein, einen allgemeinen Begräbnissort daraus zu machen; wenigstens ist der Boden fast ganz mit Leichensteinen bedeckt. Die Arkaden des Langhauses haben ein gutes Verhältniss, während die Bogen der Chorwände, um mit den obern zu correspondiren, ausser allem Verhältniss der Höhe zur Breite stehen, was noch mehr bei den Bogen der Vierung auffällt. Die Fenster sind freilich niedrig, da der Erdboden (T) einem grösseren Mässe Grenzen gesetzt; allein sie geben hinreichend Licht und Luft. Die Höhe der Krypta ist 23 F. Marmorplatten bedecken den Fussboden der Oberkirche. Die Pfeiler des Langhauses sind oblong, und haben 3 F. über dem Boden einen Längen-Durchmesser von 6 F. 3 Z. und eine Breite von 4 F. 10 Z. Die Ecken der Pfeiler sind mit Hohlkehle, Dreiviertel-Rundstab und Kante weit abgefas't (Taf. 1, 6) und diese Formen setzen sich ohne Unterbrechung in den die Pfeiler verbindenden Bogen fort. Die westlichsten Pfeiler stehen nur halb so weit von der Umfassungsmauer ab, als die andern Pfeiler unter einander, so dass ein eigenthümlicher Wechsel der Gewölbbasen entsteht; im westlichen Ende der Seitenschiffe Quadrate neben dem Oblongum des Mittelschiffs; weiterhin Oblonga der Seitenschiffe neben Quadraten des Mittelschiffs. Sämmtliche Gewölbe der Kirche sind gleich hoch: 60½ F. im Scheitel. Die Gurtungen sind von besonderer Schönheit. In den grossen Quadraten des Mittel- und Querschiffes bilden sie Sterne mit dem griechischen Kreuz in der Mitte; in den Seitenschiffen laufen sie fächerartig zusammen. Die Hauptpfeiler nehmen je 14 Gurtungen auf, die inzwischen nicht bis zum Sockel herabgeführt, sondern von Tragsteinköpfen gehalten

* Beachtenswerth erscheint mir, dass die um 1250 bis 1270 erbaute St. Martinikirche, oder Schlosscapelle in Breslau — beiläufig ein ebenso interessantes, als räthselvolles Bauwerk — gleichfalls eine Krypta hatte, die ich nur leider! im J. 1859 (seit kurzem) verschüttet fand, so dass ich nicht erforschen konnte, ob sie — was nicht wahrscheinlich — einem frühern Bau angehört haben mochte. Diese Kirche ist ein Octogon mit in S. O. verlängertem Chor, etwa wie S. Gereon in Cöln.

sind. Die Kirche hat 23 Fenster, dreitheilig und von sehr schlanken Verhältnissen, deren Mâsswerk nur zum Theil in alterthümlicher Einfachheit erhalten ist.

Im Chor (bei h des Grundrisses B) steht das Grabmal des Stifters, Herzog Heinrich's IV. (s. Bildnerei p. 7 ff.). Eine steinerne Votivtafel, auf welcher Heinrich nebst seiner Gemahlin Mechtild knieend vor der Dreieinigkeit abgebildet sind, ist neben der Thüre des nördlichen Thurmes in die Mauer eingelassen.

Die Aussenseite der Kirche, welche unsre Taf. 2 gibt, ist von der gegen die Domstrasse gekehrten Südwestseite genommen, an welcher nicht nur die eigenthümlichen Züge am deutlichsten hervortreten, sondern auch eine durchgehende Bevorzugung vor der, dem gewöhnlichen Verkehr mehr abgewandten Nordseite zu bemerken ist. Hier fallen uns die schlanken, hochaufstrebenden Verhältnisse der Kirche auf das eindringlichste in die Augen, hier werden wir durch die beiden verschiedenen Eingänge auf die merkwürdige Anlage der Ober- und Unterkirche aufmerksam gemacht; hier tritt uns die gemässigte Einfachheit des Styls auf das deutlichste entgegen. Ein 13 F. über dem Boden sichtbares, durchlaufendes Gesims bezeichnet die Scheidung der Ober- und Unterkirche. Die Strebepfeiler sind rechtwinklig, in Verjüngungen nach oben, deren Abtheilungen durch Wasserschläge bezeichnet sind, emporgeführt, und haben an ihren Wänden keinerlei Verzierung; wohl aber endet die Vorderwand in einen Giebel, der mit dem obersten Wasserschlag in Verbindung gebracht und mit einer Kreuzblume geschmückt ist. Aussenseite.

An der Westseite sehen wir im Sockel eine Thür, welche unmittelbar zu einer Empor der Unterkirche führt. Zwischen den beiden mittleren Strebepfeilern ist ein hohes, aber, der dahinter befindlichen Orgel zu lieb, vermauertes Spitzbogenfenster, und zwischen den beiden nordwestlichen Strebepfeilern ein eigenthümlicher, erkerartiger Ein- oder Vorbau, der von einem Spitzbogen mit anschliessendem Gewölbe getragen wird. Dieser Vorbau, bestimmt zur Aufnahme des Orgelblaswerks, zu welchem eine im Innern der Kirche angelegte Treppe führt, ist nicht ganz gleichzeitig mit der ersten Anlage, fällt aber doch, nach dem Styl der Tragsteine zu schliessen, noch ins XIV. Jahrhundert. Die Westfront schliesst nach oben mit einem spitzen Giebelfeld ab, dessen Fläche in zwei Giebel und eine Raute dazwischen und darüber getheilt und mit spitzbogigen Blenden als Verzierungen belebt ist. Die Basen und Spitzen der beiden Giebel sind ausserdem mit den sehr einfachen (und architektonisch nicht zu rechtfertigenden) Fialen versehen.

An der Südseite sehen wir zwischen dem zweiten und dritten Strebepfeiler den Eingang zur Unterkirche in einem kleinen Vorbau. Der ursprüngliche Eingang war (selbst noch auf einer Zeichnung vom J. 1562) zwischen dem ersten und zweiten Pfeiler, da wo jetzt das grosse Crucifix steht. Dieselbe Zeichnung zeigt auch als Eingang zur Oberkirche nur eine durch einen Pfosten getheilte Thür; so dass die jetzige Anordnung mit der reichverzierten Vorhalle einer spätern Zeit, wahrscheinlich dem Ende des XVI. Jahrhunderts angehört.

Die Fenster, die fast den ganzen Raum zwischen den Strebepfeilern einnehmen, tragen das Gepräge der ältern Gothik; nur ist das Mâsswerk, in Folge mehrfacher Restaurationen,

nur noch zum Theil im alten, einfachen Styl erhalten. Sie sind übrigens dreitheilig, und die mittleren Fensterstöcke haben kleine Basen und Capitäle.

Die Bedachung ist für Langschiff, Chor und Transsept gleich hoch; für die Seitenschiffe nicht allein um die Hälfte niedriger, sondern auch von eigner Construction. Sie besteht aus einzelnen, den Gewölbabtheilungen entsprechenden, von Norden nach Süden gerichteten Satteldächern, welche nach vornen mit Giebelfeldern abschliessen, daran das bereits am Westgiebel betrachtete System spitzbogiger Verblendung und unmotivierter Fialen wiederkehrt. Der Zahl der Gewölbabtheilungen gemäss sind solcher Satteldächer auf jeder Seite fünf; das fünfte aber ist auf unsrer Zeichnung nicht sichtbar und sein Giebelfeld verschwindet in der Thurmmauer.

Der Thurm ist viereckt, und steigt in sieben, nach oben immer reicher verblendeten Stockwerken 150 F. bis zu der durch eine doppelte Kleeblattreihe durchbrochenen Galerie auf, erreicht aber mit seiner an der Basis vier-, aber schon wenige Fuss darüber achtseitigen Spitzpyramide die Höhe von 246 ½ F. Auffallend, doch der ältern Gothik eigenthümlich, sind die im rechten Winkel gegen einander stehenden Strebepfeiler an der Südwestecke des Thurmes und ausgezeichnet durch die reichere Gestaltung ihrer Fialen.

Weiterhin sehen wir den polygonen Abschluss des Kreuzschiffs mit dem zinnengeschmückten Dachfenster und den hohen Spitzbogenfenstern zwischen den Strebepfeilern. Das Ganze ist aus Backsteinen, äusserst sorgfältig aufgemauert, und ohne Verputz.

Die Nordseite ist etwas spärlicher behandelt; die Dachgiebel haben nur je zwei kleine Blenden, zwischen denen ein dreieckiger Wandpfeiler nach der Spitze aufsteigt. Die Kreuzblumen fehlen, und die Steinrinnen, an der Südseite in Thiergestalten ausgehend, sind an der Nordseite ohne bildnerische Ausstattung; die Strebepfeiler sind nur abgeschrägt. Der nördliche Thurm ist nur 6 Stockwerk hoch und hat statt der Pyramide ein einfaches Satteldach; seine Strebepfeiler haben keine Fialen. Auch dort führt eine Treppe von 21 Stufen in die Kirche; die Aussenthür ist aber nur mit einem flachen Rundbogen überdeckt.

Die kleine Sacristei (S′) ist 4 Stock hoch und wendet ihre Giebel nach Norden und Süden; die grosse Sacristei (S′) ist viel niedriger, dreiseitig abgeschlossen, hat an der Mittelwand ein gekoppeltes Rundbogen-, ausserdem Spitzbogenfenster.

Das Kranzgesims des Hauptgebäudes besteht aus dem s. g. deutschen Band, d. h. zahnartig an einander gefügten, die Spitzen von Dreiecken nach aussen gekehrten Backsteinen.*)

*) Vergl. Dr. Herm. Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau. Breslau 1855.

DIE ORGEL DER ST. MARIENKIRCHE
IN LÜBEK.

80 Fuss hoch, 40 Fuss breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Die drei letztverflossenen Jahrhunderte sind sehr unempfindlich gewesen gegen die Disharmonien bei der Zusammenstellung verschiedener Stylarten. Man hat sich nicht gescheut an gothische Kirchen Vorhallen oder Capellen im ausschweifenden Roccoco zu bauen, im Innern derselben Emporen und Logen im Geschmack der Renaissance einzubauen, die spitzbogigen Wölbungen mit barokken Stuccaturen zu überkleben, auch wohl gelegentlich den Pfeilern korinthische Kapitäle zu geben. Noch schonungsloser wo möglich verfuhr man, wenn es galt, einen Hochaltar, einen Taufstein, eine Kanzel, Kirchen- und Beichtstühle, Orgeln nnd Orgelchöre herzustellen. Immer und überall macht der Zeitgeschmack sich geltend, und wenn er im grellsten Contrast zu der Architektur stand, die der Hülfe bedürftig war. Wer kennt nicht die Verunstaltungen, welche die altehrwürdigen Dome von Wien und Würzburg, von Regensburg, Bamberg, Freiburg — ja welche nicht? — erlitten haben?

Es ist eines der vielen Verdienste des Königs Ludwig von Bayern um die Kunst, diesen Uebelständen kräftig entgegen getreten zu sein. Er liess aus den Domen von Regensburg, Bamberg und Speier alles entfernen, was die Einheit der Architektur störte, und ebenso liess er bei den neuen von ihm angeordneten Kirchenbauten jeden Theil, von dem Hochaltar bis zum Rauchfass mit dem Styl des Gebäudes in vollkommenster Uebereinstimmung herstellen.

Je erfreulicher die Kundgebungen für die Nothwendigkeit der Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen sind, je mehr man allgemein einzusehen angefangen, dass eine Kirche kein culturhistorisches Museum mit Denkmalen der Geschmacksrichtung aller Zeiten bis zur Verwilderung sei, sondern den einheitlichen Charakter eines Monumentes haben müsse, desto wichtiger sind die thatsächlichen Darlegungen dieser Einsicht aus früherer Zeit, aus der Zeit, in welcher ein Werk aus Einem Gusse geschaffen war. Es wird hiermit nicht das Verlangen ausgesprochen, dass der Styl für die ausschmückenden oder ausfüllenden Theile eines Bauwerks sich in den engen Grenzen eines und desselben Jahrzehents zu bewegen habe. Im Gegentheil wird durch die Verbindung mit verwandten, vorausgehenden oder nachfolgenden Formen jene Mannichfaltigkeit erzeugt, welche allem Lebendigen eigen ist, und ohne welche eine Uebereinstimmung zur todten Einförmigkeit würde. Aber nur verwandten Formen wohnt — was wohl zu beachten — die Fähigkeit der Uebereinstimmung inne. Aus dem romanischen Styl hat sich allmählich, wie die vielen verschiedenartigen Uebergangsbauten darthun, der gothische Styl herausgebildet; nicht so aus dem gothischen die Renaissance; wess-

halb eine Vermischung der letztern stets ein buntes Gemengsel ist, während der Uebergangstyl die reizvollsten Werke hervorgebracht. Dass Renaissance und Roccoco sich leicht vertragen, folgt aus dem Obigen fast von selbst, obschon letztres nur eine Entartung und theilweis eine Karrikatur der Bestrebungen ist, antike Bauformen und Ornamente wieder zur Geltung zu bringen.

Von den architektonischen Nebenwerken aus der Zeit der Gothik haben wir Altäre in grosser Zahl, auch mehre Kanzeln, Sacramenthäuschen; sehr viele Chor- und Beichtstühle, dessgleichen Taufsteine; Orgeln sehr wenige. Diess hat mich bestimmt, die Orgel der Marienkirche zu Lübeck in diess Werk aufzunehmen, obschon sie den letzten Ausklängen der Gothik angehört, während die Kirche selbst in den ernsten Formen des 14. Jahrhunderts gehalten ist. Aber nicht nur, weil daran das Wohlverträgliche der in das leichteste Spiel verflatternden gothischen Formen mit der ernsten Grundfeste des Styls ersichtlich ist, sondern auch vornehmlich wegen der geistvollen Durchführung, durch welche Orgel und Orgelchor zu einem einheitlichen Ganzen geworden, ist dieses Holzschnitzwerk eines der beachtenswerthesten deutscher Kunstdenkmale. Freilich ist den gekrümmten und gewundenen Fialen ein grosser Spielraum gegeben; allein bei dem vegetabilischen Charakter, den die Gothik ihren Ornamenten und selbst theilweis ihren constructiven Theilen gegeben, findet dieser Formauswuchs seine Entschuldigung am leichtesten da, wo es sich überhaupt nur um — möglichst leichte — Verzierung handelt. Betrachtet man aber die Motive der Anordnung, so erkennt man sogleich den grossen architektonischen Sinn, der bei all dem leichten und lustigen Aussenwerk die Ruhe des Gesammteindrucks sichert, und dem Ganzen durch die immer wiederkehrende Dreitheilung, so wie durch den pyramidalen Aufbau der Glieder, wie des Körpers das ernste, feierliche und schöne Gepräge des gothischen Styls aufdrückt. Dass die Ausfüllungen der untern Orgelwinkel dazu nicht stimmen, vielmehr das Aussehen einer modernen Zuthat haben, braucht kaum erwähnt zu werden.

DIE MÜNSTERKIRCHE ZU ESSEN.*

Mit drei Bildtafeln.

Die ursprüngliche Einrichtung der christlichen Kirche bedingte die Anlage selbständiger, aber zu einer Hauptkirche gehörender oder mit ihr verbundener Taufkirchen (Baptisterien). Sie sind ohne Ausnahme dem Täufer Johannes gewidmet und werden in Italien fast überall angetroffen. In Deutschland gibt es nur wenige Beispiele, und zwar vorzugsweis, oder nur da wo das alte Rom seine Adler aufgepflanzt hatte. Ein sehr lehrreiches Beispiel bietet die Münsterkirche zu Essen am Niederrhein mit ihrer ausgedehnten Anlage. Sie erhält aber noch eine zweite kunstgeschichtliche Bedeutung durch die Beziehung, in welcher sie zu der carolingischen Marienkirche in Aachen steht.

Das Jungfrauenkloster zu Essen wurde vom Bischof Alfrid von Hildesheim errichtet, Geschichte.
und die von ihm erbaute, der h Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria und den HH. Cosmas und
Damianus geweihte Kirche nebst zugehörigem Kloster 874 urkundlich als seine Stiftung fest- 874.
gestellt.** Im J. 946 wurden die Gebäude ein Raub der Flammen; doch ist nicht bekannt, 946.
wieviel verschont geblieben. Im Jahre 1051 wurde die Krypta unter dem Ostchor von der 1051.
Aebtissin Theophania, Tochter des Pfalzgrafen Ehrenfried und seiner Gemahlin Mechtildis, und
Enkelin Kaiser Otto's II. erbaut.*** Wiederum fügte ein bedeutender Brand im Jahr 1265 1265.
dem Kloster und der Kirche grossen Schaden zu. Die St. Johanniskirche soll unter der
Aebtissin Sophia IV. von Gleichen 1459 abgebrochen und bis 1489 mit neuen gehauenen 1459—1489.
Steinen wieder aufgebaut sein. 1554 wurde (nach der über der Eingangthür befindlichen 1554.
Inschrift) die Sacristei gebaut.

Wir werden demnach die Spuren verschiedener Bauperioden an dieser Kirche aufzusuchen haben, von denen inzwischen nur die ältern von überwiegendem Interesse sind. Sie sind auf der Platte durch gradweis verschiedene, je älter, je dunklere Schraffierungen bezeichnet.

Unsere Bildtafel I zeigt uns zuerst im Grundriss 1 die Gesammt-Anlage: die Gesammtanlage.
Taufkirche S. Johannis A, die Klosterkirche C bis C', und zwischen beiden einen offenen Vorhof B, dazu den Klosterhof D, mit den angrenzenden Nebengebäuden.

Die Taufkirche ist in ihrer jetzigen Gestalt, die sie zu Ende des XV. Jahrhunderts Taufkirche.
erhalten, mit den Zusätzen aus viel späterer Zeit von keinem besondern Interesse. Die Gothik erscheint in abgeschwächten Formen, die Fenster haben kein Mâsswerk, die Roccoco-Vorbauten

* Die Tafeln wurden aus der „Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst von F. v. Quast und H. Otte. Leipzig, T. O. Weigel Bd. I" entlehnt; die Abhandlung des H. v. Quast gegenwärtiger Darstellung zu Grunde gelegt.

** Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins oder des Erzstiftes Cöln, 1840 ff. I. S. 34. In der Urkunde heisst Essen „Astnide".

*** Abgesehen von dem auf alten Nachrichten beruhenden Verzeichnisse der Aebtissinnen vom J. 1656, in welchem sie die Erbauerin der Krypta genannt wird, spricht dafür die Inschrift an einem Pfeiler derselben: Anno incarnacionis dominicae mille L. I. indictione III. V. idus septembris dedicatum est hoc oratorium a venerabili archiepiscopo Herimanno precatu nobilissimae sororis suae Theophanu abbatissae.

sind vollends entstellend, der spitze Kirchthurm hat kein entschiedenes Gepräge. Die Anordnung im Innern, namentlich der Westseite, scheint noch von der ursprünglichen Kirche herzurühren; wenigstens steht sie in sichtbarer Beziehung zur Anordnung der Hauptkirche. Es sind auch an der Ostseite einige Fenster im Rundbogenstyl erhalten, welche frühern Ursprungs sein könnten. Die im Quadrat aufgeführte Kirche ist nur drei Gewölbjoche lang und ihre Gewölbe haben alle die gleiche Höhe.

Vorhof.

Der Vorhof B, dessen Umfassungsmauern genau in der Flucht der Süd- und Nordmauern der Johanniskirche liegen, ist den drei Schiffen derselben entsprechend in drei Theile getheilt, von denen der nördliche und südliche bedeckte, aber gegen den eingeschlossenen, unbedeckten Hofraum offene Arkaden bilden, deren Bogen durch je vier Säulen und einen starken Wandpfeiler getragen werden, wie auf Taf. 2 sichtbar ist. Die Verstümmelung der beiden westlichen Bogen ist jedenfalls die Folge des Neubaues der Johanniskirche. Die Säulen haben die attische Basis ohne Eck-Deckblätter, und die gewöhnlichen einfachen, romanischen Würfelcapitäle mit zum Karniesgesims profilierter Deckplatte (Taf. 1 Fig 9.). Die Bogen sind glatt. Die Thüre in der Mitte der Südseite ist aus dem XVI. Jahrhundert; die alte, nun vermauerte Thüre lag weiter östlich; die äussere Wand war nach dieser Seite mit Blendarkaden geschmückt. Aus den Arkaden des Vorhofs führen am Ostende zwei Thüren in die Seitenschiffe der Münsterkirche, am Westende in die der Johanniskirche.

Münsterkirche.

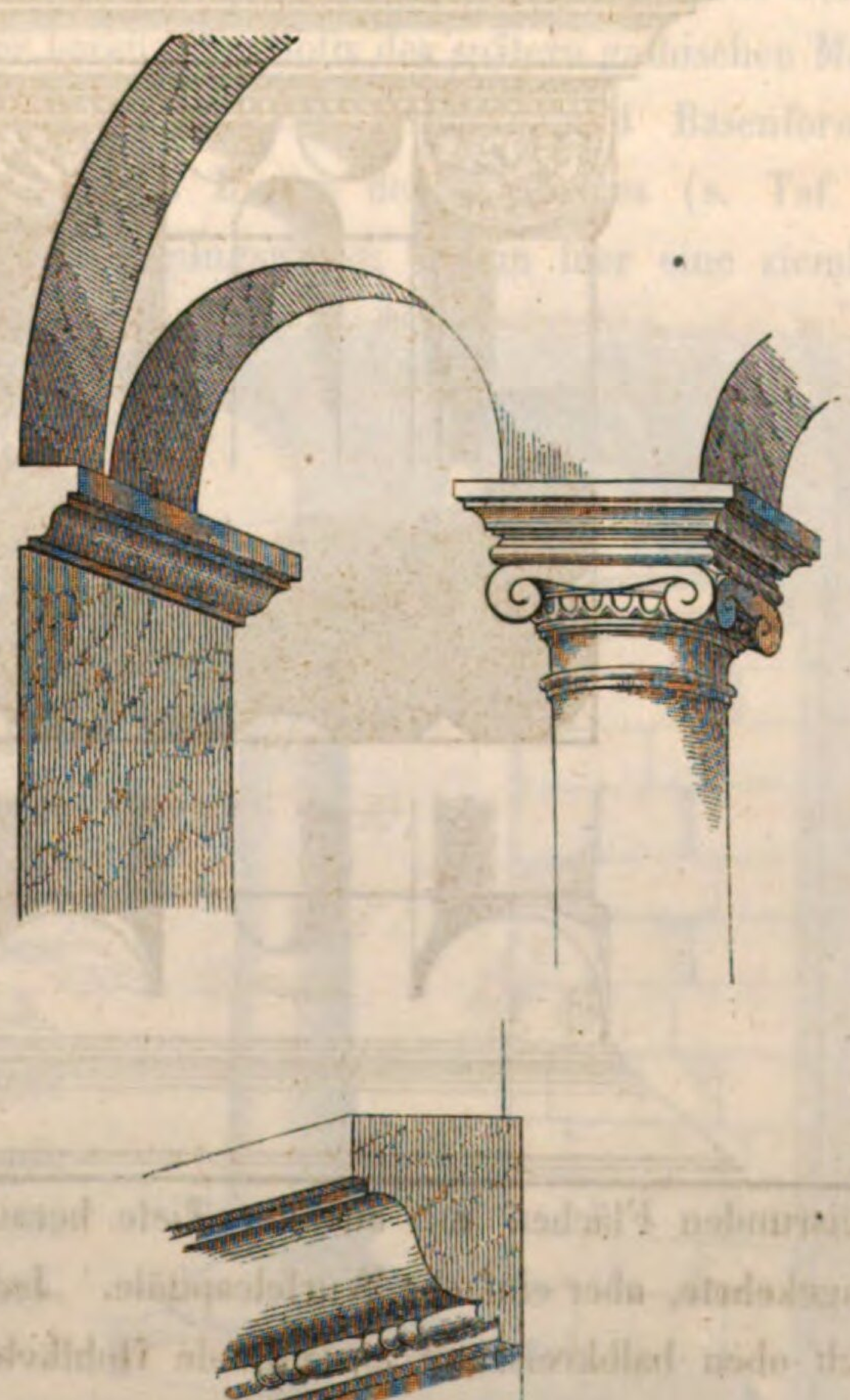
Die Münsterkirche C—C′, von der gleichen Breite, wie die Johanniskirche und der Vorhof, nehmlich 60 F., hat eine Länge von 172 F. und ist in drei Schiffe getheilt, deren mittleres 30 F., jedes Seitenschiff 15 F. breit ist. Ein Kreuzschiff, das ursprünglich nicht breiter als das Langhaus gewesen, hat durch spätere Anlagen eine unregelmässige Gestalt erhalten und ladet nach Norden nicht unbeträchtlich aus. Das hohe Chor, dessen Umfassungsmauern in Norden und Süden auf die Mitte der Seitenschiffe treffen würden, ist dreischiffig, und zweijochig; das mittlere Schiff aber erleidet bis zum zweiten Joch eine Kreuzung, so dass das erste für seine Gewölbbasen die unregelmässige Trapezform erhält. Ein Blick auf die Westseite genügt, um den Ursprung dieser, auch in der Johanniskirche beibehaltenen Anlage zu erklären. Der Chorabschluss ist rechtwinklig.

Westende.

Als der für die Baugeschichte wichtigste Bautheil stellt sich das Westende der Münsterkirche heraus. Das Mittelschiff ist hier in eigenthümlicher Weise mit fünf Seiten eines Octogons abgeschlossen, als wäre damit ein Westchor gemeint. Die Abwesenheit einer Krypta an dieser Stelle unter, sowie eines Altars in der Kirche weist auf eine andere Bedeutung dieser Anlage hin. Zu ihrem Verständniss ist ein Blick auf die dritte Bildtafel förderlich. Wir sehen hier eine durch einen breitgespannten Bogen geöffnete Halbkuppel, an den Seiten durch hochaufstrebende Wandpfeiler, mit eigenthümlich korinthisierenden Capitälen (Taf. 1 Fig. 8), die den Gurtbogen tragen, begleitet. Die Nische unter der Halbkuppel (C des Grundrisses Taf. 1) bildet drei Seiten eines Sechsecks, mit einem untern Arkadengeschoss und zwei Emporen darüber, über deren obersten Bogen die Halbkuppel sich ohne weitere Vermittelung aus den Bogenwinkeln heruaswölbt.

Werden wir unsre Blicke, ehe wir zur Betrachtung des Einzelnen fortgehen, auf die äussere Ansicht (Taf. 2), so sehen wir einen von zwei achteckigen Treppenthürmen flankierten Achteckbau mit verschiedenartigen Fenstern in den verschiedenen Stockwerken.

Diese ganze Anlage gewinnt an Interesse, wenn wir uns dabei einer ähnlichen erinnern, und die Tafeln 1, 2, 3 S. 41 im dritten Bande der „Denkmale" zur Vergleichung aufschlagen. Die Aehnlichkeit mit dem Münster in Aachen springt in die Augen! Der Achteckbau, nur geschlossen; die Treppenthürme; die Emporen über den Pfeilerarkaden; die Formenbildung aller Details. So sehen wir aussen am obersten Stockwerk die korinthischen Pilaster wie in Aachen, nur mit dem krönenden Architrav, der in Aachen fehlt. Im Innern sehen wir dieselbe Anordnung der Pfeiler, dann die Säulen und Bögen der Empor (vergl. Taf. 3 mit Taf. 3 des Aachener Münsters), dieselben korinthischen Capitäle, Capitälaufsätze, Säulenfüsse und Gesimsprofile; und nur eine Halbkuppel statt der ganzen, und eine rechtwinklige Umschliessung des Ganzen; dann aber freilich auch eine abweichende Art der Ueberwölbung, da in Aachen Tonnen-, in Essen Kreuzgewölbe angewendet worden. Eine eigenthümliche Anordnung sind auf der obersten Empor Fig. 3 auf Taf. 1 die dreieckigen Kammern mit halbkreisrunder Basis (a), deren Bestimmung unbekannt ist. Sie haben gegen den viereckten Raum (b) je eine Fensteröffnung mit dreifacher Bogen- und zweifacher Säulenstellung; und gegen die Seitenschiffe eine gleiche Oeffnung, mit einer Säule und zwei Bogen. Die Capitäle dieser Säulen sind mit leidlichem Verständniss den altrömischen nachgebildet; nur wiederholen sich die Schnecken an jeder der vier Seiten, wie der beigefügte Holzschnitt zeigt.

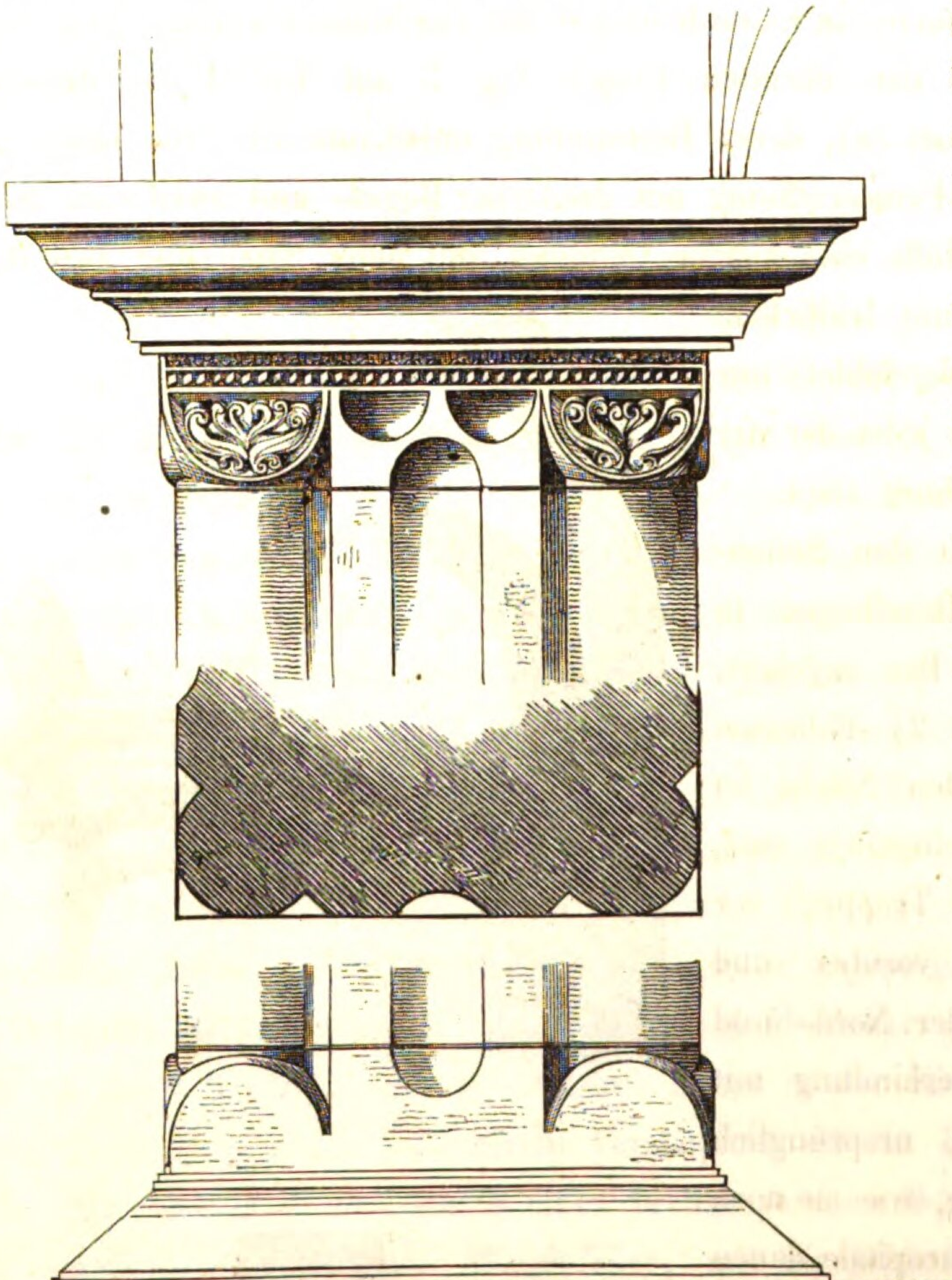


Der Octogonbau steht mit den Seitenschiffen durch einen grossen Rundbogen in Verbindung, der noch dem alten Bau angehört. Im ersten Stockwerk (Taf. 1 Fig. 2) schliessen die Abseiten mit einer flachrunden Nische (c) ab, in welche kleinere Nischen eingefügt sind, eine mit dem Durchgang zur Treppe; vor dieser Nische ist ein Gang (d) vorüber und längs der Umfassungsmauer an der Nord- und Südseite, im Norden bis zur Verbindung mit den Klostergebäuden fortgeführt, ursprünglich unterstützt von einer Bogenstellung, wie sie noch auf Taf. 3 sichtbar ist, deren Säulencapitäle denen der Empor entsprechen (Taf. 1 Fig. 10), denn die Emporen waren für die Nonnen bestimmt, und auf dem bezeichneten Gange gelangten sie zu ihrem Ziele.

Der Grundriss Taf. 1 Fig. 4 gibt vom Octogon das Stockwerk, wo aussen Taf. 2 das Fenster mit 2 Säulen erscheint; Fig. 5 den ganz freien obersten Theil des Octogons.

Langhaus. Das Langhaus, sowie der Chor sind im gothischen Styl, ohne hervortretende Eigenthümlichkeit gebaut. Auffallend sind nur die Rundsäulen statt der der deutschen Gothik eignen Pfeiler. Kreuzschiff. Im südlichen Kreuzschiff (s) aber kommen wir wieder auf Stellen, die an den ältern Bau sich anschliessen. Die flache Nische, womit die Südseite abschliesst, die kleinen Nischen darin, erinnern lebhaft an den westlichen Abschluss der Abseiten im obern Geschoss. An der Nordseite des Kreuzschiffes hat der s. g. „Gräfinnenbau" (g) die alte Anlage ganz verändert.

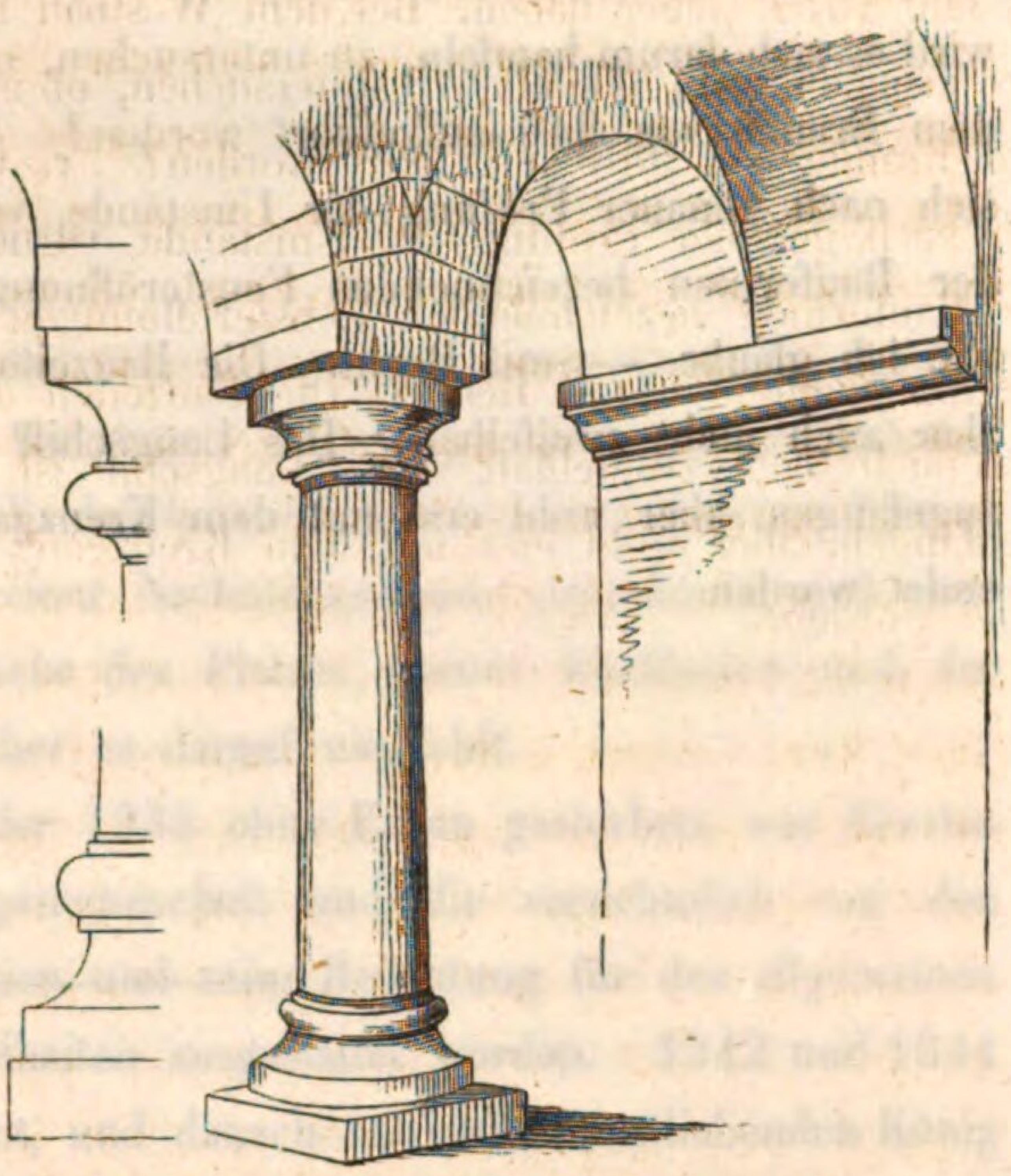
Krypta. An der Ostseite des südlichen Kreuzschiffes bei k ist der Eingang in die Krypta, deren Grundriss Taf. 1 Fig. 6, deren Querdurchschnitt Fig. 7 zeigt. Sie umfasst den vom Chor eingenommenen Raum e. f. C′. Die grossen Pfeilermassen (p′ und Fig. 6) tragen die Säulen des Chors (p). Bei h′ (h in Fig. 1) sind achtseitige Oeffnungen im Gewölbe angebracht, wodurch Chor und Krypta in Verbindung stehen. Sie gleichen den Oeffnungen in den s. g. Doppelcapellen und haben wohl den gleichen Zweck gehabt, die in der Oberkirche befindlichen Andächtigen am Gottesdienst in der Krypta Theil nehmen zu lassen. Die verschiedene Weite der Bogen führte bei den schmalern zur Ueberhöhung, wobei man aber den Bogenanfang durch einen Rundstab bezeichnete, wie der Durchschnitt Fig. 7. x sehen lässt. Die Einzelheiten der Pfeiler, namentlich das Karniesprofil, die schräge Schmiege als Basis etc., finden sich auch fast in derselben Form bei dem westlichen Bau; dagegen sind die Pfeilerkörper achtseitig und mit Halbsäulen abgefas't; die Würfelcapitäle sind auf den halbkreisrunden Flächen mit aus der Tiefe herausgearbeiteten Palmetten verziert; die Basen sind umgekehrte, aber einfache Würfelcapitäle. Jede der vier Hauptseiten der Pfeiler hat eine flache nach oben halbkreisrund auslaufende Hohlkehle, und darüber zwei halbkreisrunde Aushöhlungen deren Sehne oben an ein verziertes Doppelband streift; lauter Formen, die auf eine schon



vorgerückte Entwickelung des romanischen Styls deuten. Siehe den vorhergehenden Holzschnitt.

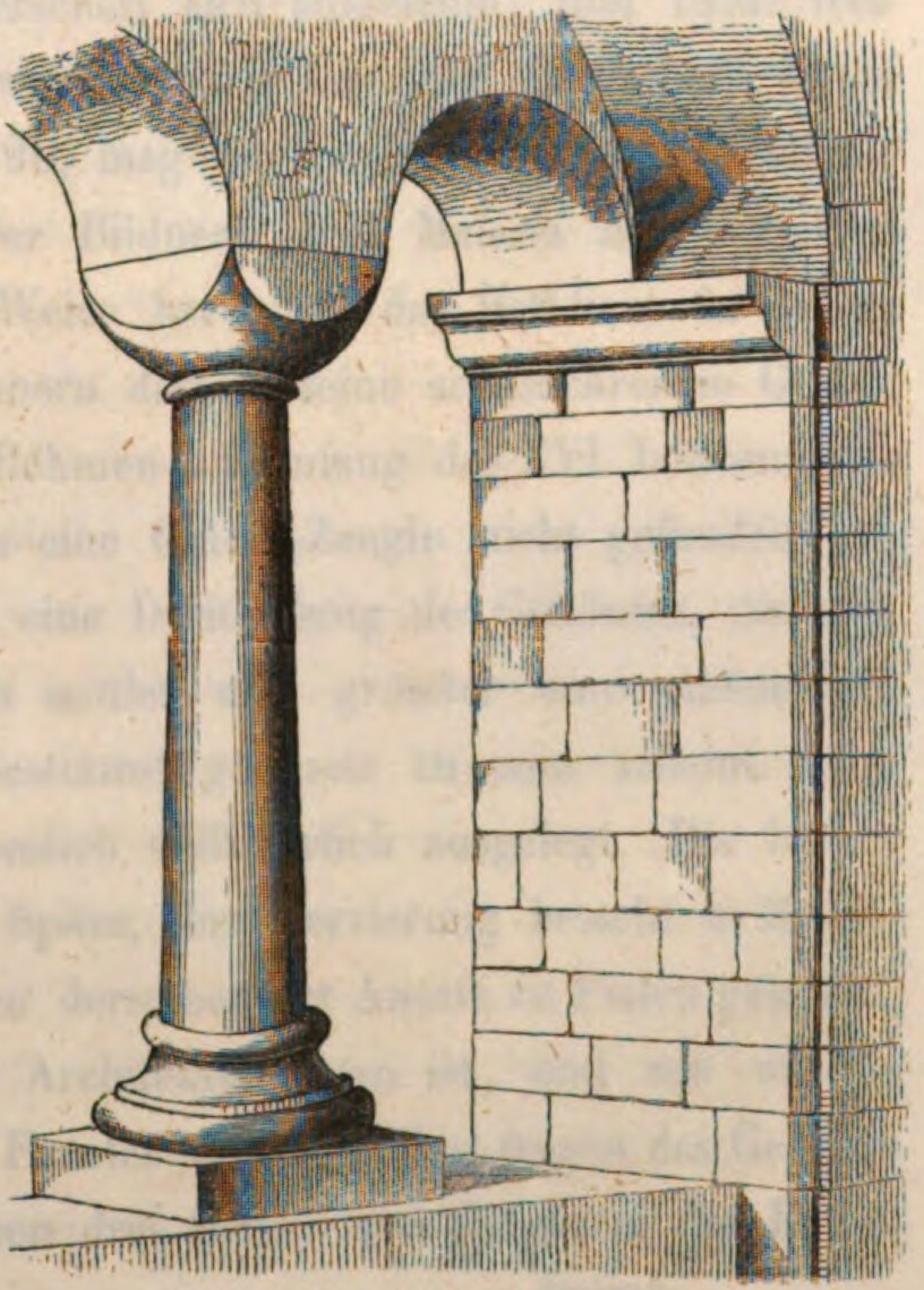
Aussenseite.

Betrachten wir nun noch die A u s s e n s e i t e der Westfront Taf. 2, so sehen wir an den Treppenthürmen ausser den kleinen Wandpfeilern des Obergeschosses, die wohl nur das untere Achteck mit dem obern Rund vermitteln sollen, keine auffallende Form. Am Mittelbau zwischen beiden Thürmen entspricht das oberste Stockwerk dem Raum des Nonnenchors mit der Halbkuppel, bildet aber ein geschlossenes Achteck (nach dem Grundriss Taf. 1 Fig 5). Die Pilaster zu jeder Seite jeder Ecke sind, und sogar reiner als in Aachen, der Antike nachgebildet. Dagegen haben die Fensteröffnungen, die von einem Blendbogen überspannten, auf einer Zwergsäule ruhenden Doppelbogen, ein von den Aachener einfachen Rundbogenöffnungen sehr abweichendes Gepräge, das durch die kreisrunde Durchbrechung des Feldes zwischen den Bogen, in welcher bereits das Motiv des spätern gothischen Måsswerks zu erkennen ist, einen besondern Nachdruck erhält. Die Capitäl- und Basenformen sind übrigens ganz in Uebereinstimmung mit denen im Innern des Westbaues (s. Taf. 2). Dasselbe gilt von dem Doppelfenster darunter nur bedingungsweise, indem hier eine ziemlich willkührliche, aus runder Platte, Hohlkehle und Rundstab zusammengesetzte Capitälform, die sich, nur umgekehrt, an der Basis wiederholt, angewendet worden. S. den vorstehenden Holzschnitt. Merkwürdiger ist das Capitäl an der darunter befindlichen dreifachen Bogenstellung, indem es das altromanische Würfelcapitäl so niedrig und mit so starker Ausladung zeigt, dass es lebhaft an den altdorischen Echinus erinnert, wie man aus dem beigefügten Holzschnitt sehen kann. An allen Basen aber fehlen die Eckdeckblätter, diese untrüglichen Zeichen des 12. Jahrhunderts.



Kreuzgang.

Vom K r e u z g a n g Taf. 1 D ist der westliche und südliche Theil im spätgothischen Styl erbaut, letztrer noch durch die eintretenden Strebepfeiler der Kirche verunstaltet; der östliche gehört der Uebergangszeit an; der nördliche ist abgebrochen.



Bauzeiten.

Wollen wir nun die B a u z e i t e n der einzelnen

Theile bestimmen, so ist es von Werth, dass wir für die Krypta aus der oben angeführten Urkunde das Jahr 1051 sicher haben. Bei dem Westbau nebst den gleichalten Theilen des Kreuzschiffes wird es sich darum handeln, zu untersuchen, ob er dem ersten Bau von 874 angehört, oder nach dem Brande von 940 aufgeführt worden? v. Quast in seiner o. a. Abhandlung entscheidet sich nach genauer Prüfung der Umstände, vornehmlich wegen der eine spätere Entwickelung der Bauformen bezeichnenden Fensteröffnungen der Aussenseite für die spätere Jahreszahl; wie ich glaube — mit Recht. Die Bauzeiten der übrigen Bautheile sind nicht von Belang, aber auch nicht zweifelhaft. Das Langschiff ist nebst dem Chor nach dem Brande von 1259 angefangen, aber wohl erst mit dem Kreuzgang oder kurz vorher im XV. Jahrhundert vollendet worden.

DAS RATHHAUS ZU BRESLAU.

Mit einer Bildtafel.

Mit der Ansicht des Rathhauses zu Breslau führen wir dem Leser eines der Pracht-Denkmale bürgerlicher Baukunst des Mittelalters vor Augen, das ungeachtet spätrer Zuthaten doch entschieden den Eindruck des XIV. und XV. Jahrhunderts macht, aus welcher Zeit es stammt. Die Ansicht ist von der Südostseite in einer Nachmittagstunde genommen, und zwar mit Rücksichtnahme auf den sehr lebhaften Verkehr des Platzes, seiner Kaufbuden und der geschäftigen und müssigen Bevölkerung, an welcher es darauf nie fehlt.

Nach dem Tode Herzog Heinrich's VI., der 1335 ohne Erben gestorben, war Breslau an Böhmen gefallen, hatte aber die Landes-Hauptmannschaft und die vornehmlich von den Herzögen Heinrich III. und IV. ertheilten Privilegien und seine Bedeutung für den allgemeinen Verkehr behalten, und war sogar mit neuen Freiheiten ausgestattet worden. 1342 und 1344 wurde es von grossen Feuersbrünsten heimgesucht, und danach von dem kunstliebenden König Carl IV. nach eignem Plane neu aufgebaut, und durch erweiterte Handelsverbindungen zu grossem Reichthum gebracht. Allen Anschein nach gehörte das Rathhaus zu den damaligen Neubauten, da die älteren Theile des jetzigen Gebäudes, die Grundmauern und die Ostseite das Gepräge der Baukunst aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts tragen. Durch Reichthum mächtig geworden und in Besitz des Fürstenthums Breslau gekommen, hatte Breslau um die Mitte des XV. Jahrhunderts gegen die böhmische Herrschaft sich aufgelehnt, und dafür freiwillig dem König Matthias von Ungarn sich unterworfen. Die Zeit der Herrschaft dieses Fürsten über Breslau, 1469 bis zu seinem Tode 1490, mag der Stadt bedeutende Vortheile gebracht haben; wenigstens deuten viele Denkmale der Bildnerei und Malerei aus derselben auf eine grosse Kunstthätigkeit; und ersichtlicher Weise hat auch das Rathhaus in seinen Haupttheilen, namentlich an der Südseite, dann im Innern damals seine schmuckreiche Gestalt bekommen, während die Rückkehr unter die Krone Böhmen zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in der kahlen und formlosen Westseite des Gebäudes eine Glücks-Zeugin nicht gefunden hat. *Geschichtliche Notizen.*

Die **Ostseite** mit dem Haupt-Eingang zeigt eine Dreitheilung des Gebäudes, die sich am bestimmtesten in drei Giebeln ausspricht, deren mittler und grösster eine stufenartige Einfassung hat, welche zur Aufnahme von Fialen bestimmt gewesen zu sein scheint. Das grosse Giebelfeld ist mit spätgothischem Mâsswerk ziemlich willkührlich ausgelegt. Die beiden Nebengiebel verjüngen sich in vier Abstufungen zur Spitze, ihre Verzierung besteht in Mauerblenden in Form von Fenstern, auch ist an dem einen derselben der Ansatz zu Fialen gemacht, in jener sehr einfachen Weise, wie sie der Breslauer Architektur eigen ist, und wie wir sie an der h. Kreuzkirche bereits wahrgenommen. Die Fenster und das Thor tragen das Gepräge des ältern, einfachen Styls; der Erker aber mit seinen drei Seiten und Fenstern, die Raths- *Ostseite.*

capelle im s. g. Fürstensaal, ist Ende des XV. Jahrhunderts eingefügt worden. Im Thürsturz des Portals steht noch das böhmisch-schlesische Wappen, auf der Treppenwange aber vor dem Eingang rechts ein geharnischter Mann, links der s. g. Voitknecht, beides Sinnbilder der höheren und niedern Gerichtsbarkeit, die einst Breslau besessen.

Das Glanzstück des Rathhauses ist der an die Südostecke angebaute Erkerthurm, dessen Fenster und Giebel mit dem zierlichsten Måss- und Bildwerk gleichsam überschüttet sind. An den Tragsteinen des etwas vorgebauten viertheiligen Fensters sind Engelgestalten von grosser Schönheit und edlem Styl. Auch am Kapellenerker sind knieende Engel angebracht, die einen Johannes-Täufer-Kopf in einem Kranze, wieder andre, die den Erker halten, und über den Eckpfeilerchen sind sprechende Masken angebracht. In den untern Fensterecken hat die gute Laune sich ein Plätzchen gesucht für lachende Weiberköpfe, Löwen, Drachen und böse, bissige Hunde; fast alles noch im Geiste der alten Kunst ausgeführt.

Südseite. Die Südseite mit ihren grossen, erkerartigen Vorsprüngen nimmt, obschon hier die Natur mit einer üppigen Verzierung von wilden Weinreben der Kunst Concurrenz macht, dennoch unser Kunstinteresse nicht minder in Anspruch. Zunächst der Ostseite sehen wir noch ein Stück vom alten Bau, mit dem dreitheiligen Giebel, in welchem vier Heiligen-Statuen, Laurentius, Andreas, Magdalena und ? — noch gute Arbeiten des XIV. Jahrhunderts, Gestalten von edler Haltung und Bewegung, und von feinen, sanft geschwungenen Falten der Gewandung, — zwischen den Lessinen angebracht sind. Im Hauptstockwerk sind zwei zweiseitige kleine Erker an der Stelle der Fenster, mit Drachenköpfen als Tragsteinen, und mit einer leidlich guten Statue Johannes des Täufers zwischen sich. Darunter wird von zwei Mönchen ein heiliger Christoph, ein ziemlich rohes Relief, getragen. Die Fenster des Erdgeschosses sind im Rundbogen überwölbt, haben aber gothische Profilierung und Ornamente, gleich als wären sie erst später in diese Form gebracht.

Verfolgen wir nun die Südseite weiter gegen Westen, so wird uns das Hauptgesims mit seinen vielen aus Stein gehauenen Figuren und reichem Blattwerk nicht entgehen. Da sieht man S. Georg mit dem Drachen und andere Kämpfer mit Lanzen, Schwertern und Stöcken gegen einander in Bewegung, Vögel, die sich beissen, einen Bauer mit seinem Hund und seiner Frau, eine Bäuerin, die in einem Korb gefahren wird, alles voll Leben und gut gezeichnet. Die Giebelfelder der Fenster sind mit Wappen, Blattwerk und Köpfen bedeckt. Zwischen den Fenstern sind Nischen angebracht mit (gemalten) Figuren, Baldachine darüber, Consolen darunter. Unter dem Gesims des ersten Stockwerks ist eine Hohlkehle mit vielen Thieren und reizendem Blattwerk.

Der Haupterker in der Mitte deutet durch seine gebogenen Kreuzblumen in den Spitzen der Giebel auf die letzten Tage der Gothik, ist aber doch in der Gesammtanordnung von grosser Schönheit und Mässigung. Hier — über dem Eingang zu dem berühmten „Schweidnitzer Keller“, wo die Schenken des köstlichen Bieres in geistlicher Tracht gingen, wo man aus gläsernen Igeln trank, wo der „Fetzpopel“ und das „Aufschneidmesser“ von Hand zu Hand wanderten, und wenn's zu toll wurde, die „Lümmelglocke“ ertönte — hier

hat sich künstlerische Phantasie und Laune in allerhand steinernem Bildwerk lustig ergangen.

An den Tragsteinen des Erkerstübchens sind Engel ausgemeisselt, und unter jedem ein Mann, und zwar einer mit einer Laute und einer mit einem Dudelsack, einer mit zwei grosser Gläsern im Arm und ein trinkender. Zur Seite des Rundbogenfensters darunter, das bereits Renaissance-Formen zeigt, sind Plätze für zwei Statuen (die aber fehlen) hergerichtet, Baldachine und Consolen. An letztern sieht man links zwei Affen, davon einer aus einer grossen Vase säuft, der andere an einem Knochen nagt, rechts zwei Hunde, die sich beissen, leichte Anspielungen auf das Zecherleben im Keller. Am Gesims in der Hohlkehle sind zwei Knaben beim Bretspiel, und zwei erbitterte Ringer abgebildet.

Die Westseite enthält ausser ein paar Fenstern nichts Eigenthümliches; die Einzelnheiten sind im charakterlosen Styl der Spät-Renaissance ausgeführt. Das Auftreten der Renaissanceformen überhaupt am Rathhaus, vornehmlich an der Südseite, die jedenfalls noch aus dem XV. Jahrhundert stammt, ist ein Merkmal, wodurch die Architektur in Breslau von denen andrer deutschen Städte sich unterscheidet, in denen sie viel später eingeführt wird. Der schlanke achteckige Thurm ist aus dem XV. Jahrhundert, nur der Aufsatz über der Mauermasse ist ein Werk von 1558. Westseite.

Betreten wir nun das Innere, so bemerken wir sogleich die an der Ostfront aussen angedeutete Dreitheilung des ganzen Gebäudes. Der mittlere Theil bildet zu ebner Erde einen Durchgang mit einer offenen Thür in seiner Mitte; zu beiden Seiten sind geschlossene Zimmer. Sämmtliche Räume sind mit Netz- und Rautengewölben überdeckt, deren Schlusssteine theils mit den Wappen der Stadt, theils mit kirchlichen Symbolen oder auch mit lustigen Einfällen in Relief verzieret sind. Unter den Zimmern zeichnet sich das grosse „Sessionszimmer“ mit einer kunstreichen Thüre, kostbarem Holzgetäfel und einem colossalen Ofen aus, sämmtlich Arbeiten der Renaissance des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Eine zweite Thüre mit dem schlesischen Adler und dem böhmischen Löwen, dazu der Verkündigung Mariä in Erzguss, und zwar in vielfältiger Wiederholung führt in das „Conferenzzimmer“, und eine dritte, der nicht die Kunst, sondern die Geschichte einige Merkmale aufgedrückt, Axtschläge nehmlich aus dem Bürgeraufstand von 1418, in welchem hier der versammelte Magistrat ermordet wurde, führt zu einer Treppe in's obere Stockwerk. Inneres. Erdgeschoss.

In diesem befinden sich die am kunstvollsten ausgestatteten Räume, und hier herrscht vornehmlich, wo nicht ausschliesslich, die Gothik. Auch hat man sich bei der jüngst vorgenommenen Restauration an die alten Formen gehalten, und ist vielleicht nur ein wenig zu freigebig mit Farbe und Vergoldung gewesen. Oberes Stockwerk.

An der Ostseite liegt der „Fürstensaal“, wo vom Ende des XV. Jahrhunderts bis 1741 die „Fürstentage“ gehalten wurden, und wo Friedrich d. Gr. 1741 am 10. Aug. die Huldigung des eroberten Landes entgegen nahm. Das Gewölbe des Saales ruht auf Einer Mittelsäule, die damit die Gestalt eines ausgespannten Schirmes, oder einer Palme erhält. In der von aussen als Erker sichtbaren dreiseitigen Kapelle hat man bei der Restauration einige

alte Wandgemälde entdeckt und aufgefrischt. Von besonderer Schönheit und Eigenthümlichkeit sind die gothischen Thüreinfassungen. Die Wände im Erker des „Stadtarchivs sind noch aus alter Zeit mit Teppichmustern, mit Wappen und Blumenranken bemalt.

Ueber dem untern Durchgang befindet sich im obern Stockwerk ein grosser Flur, der ehedem städtischen Lustbarkeiten, Tänzen, Hochzeiten, Mummenschänzen offen war, aber auch bei Schöppengerichten und bei gelehrten Disputationen benutzt wurde. Die Schlusssteine der Gewölbe ziehen mit ihren vielen Wappen, unter denen das des Matthias Corvinus öfter wiederkehrt und auf die Periode seiner Herrschaft deutet, und andrem oft heitrem Bildwerk die Aufmerksamkeit besonders auf sich. Unter den zu Amtsstuben verwendeten Zimmern ist nicht eines, dessen Thüren, Fenster, Wände und Gewölbe nicht künstlerische Bedeutung hätten, obschon die Bauformen in die letzten Zeiten der Gothik fallen, und ziemlich willkührliche Bildungen zeigen, als Spitzbogen, die, aus nach innen convexen Kreistheilen zusammengesetzt, statt mit einer Spitze zu schliessen, sich oben spalten; auch fehlt es nicht an Versetzungen und Durchwachsungen, an Baldachinen, die sich gegen einander neigen, noch an Rundstäben, die mit Blattwerk überdeckt sind, an Rundbogen mit dem halben Vierpasskamm, oder an casettierten Decken, für welche die Renaissance noch einige Blätter und Blumen aus der Hand der sterbenden Gothik genommen. Am reichsten bedacht ist das mittelste Erkerzimmer, die ehemalige „Schöppenstube", das jetzige Büreau des Oberbürgermeisters.

DER ST. STEPHANSDOM IN WIEN.

Mit drei Bildtafeln.*)

Bei dem Anblick des St. Stephansdomes in Wien wird man nicht lange darüber ungewiss sein, dass er verschiedenen Bauperioden angehöre, und dass Anfang und Ende sehr weit auseinander liegen. Die gewöhnliche Annahme, dass Markgraf Heinrich Jasomirgott im J. 1144 den Dom gegründet, hat sich als haltungslos erwiesen. Obschon erster Herzog von Oestreich, wird er in keiner Urkunde als Schirmherr der Kirche genannt; auch liegt er nicht hier, sondern in der Schottenkirche begraben, bereits 1137 wird die „Pfarrkirche" zu Wien mit dem Pfarrer Eberhard erwähnt; im J. 1147 aber wurde dieselbe (oder ein Neubau) durch den Bischof Reginbert von Passau eingeweiht. Geschichte. 1137. 1147.

Nach den freilich nicht ganz zuverlässigen Baumeistertabellen der alten Bauhütte war Octavianus Volkhner Baumeister „pei St. Steffen als man zelt anno 1150". Im Jahr 1258 legte eine grosse Feuersbrunst die halbe Stadt mit sammt der Stephanskirche in Asche; nach dem Wiederaufbau erfuhr die Stadt 1276 einen neuen Brand, bei welchem die Gewölbe der Kirche einstürzten. Bei der sofortigen Wiederherstellung erwies sich König Ottokar von Böhmen, damaliger Herr von Oestreich, als thätiger Förderer des Baues, nicht ahnend, dass sein Gegner, Rudolph von Habsburg, 1278 in demselben den Dankgottesdienst feiern würde für den über ihn erfochtenen Sieg und seinen Tod auf dem Marchfeld. 1150. 1258. 1276. 1278.

Die Kirche behielt ihre damalige Gestalt bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts; nur der schadhaft gewordene Chor war neugebaut und 1339 eingeweiht worden. Aber am 11. März 1359 beschloss Rudolph IV., Sohn Albrechts II., den neuen Dombau und legte am 7. April d. J. den Grundstein dazu. Als Baumeister, und somit wohl als der Urheber des Hauptplanes des ganzen Gebäudes, wird — freilich ohne zuverlässige Begründung — ein Steinmetz Wenzla aus Klosterneuburg genannt. Sechs Jahre wurde an dem Unterbau (den Katakomben) gebaut. Rudolph nahm vor seinem Ende seinen Brüdern, Albrecht III. und Leopold III., das Versprechen ab, den Dombau mit Eifer zu fördern. Er starb am 27. Juli 1365 und ward in der neuerbauten Gruft von St. Stephan beerdigt. 1339. 1359. 1365.

Albrecht III. baute das Langhaus bis zu den Thürmen und ein Stück vom südlichen Thurm, das „Singer- und Bischofsthor" zwischen 1368 und 1375. Dabei werden ausser Wenzla als Werkmeister des Doms noch aufgeführt: Ulrich Helbling, Meister Conrad, „Parlyr"; Hobusch und Zimmermeister Ulrich. Es muss bemerkt werden, dass bei diesem Neubau nicht nur die Westseite erhalten blieb, sondern dass man die alte Kirche überhaupt stehen liess und den Neubau darum und darüber aufführte. Dieser wurde natürlich im herrschenden Styl, der Gothik, ausführt; als man aber im J. 1389 zwei Capellen neben die alten Westthürme (die sog. Heidenthürme), die man nicht abbrechen wollte, an- 1368—1375. 1389.

*) Von besonderer Wichtigkeit ist: „Die Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien von Fr. Tschischka. Wien 1843, und die Anzeige dieses Buchs von J. Feil in den Oestr. Blättern f. Literatur u. Kunst. 1844. Nr. 18 ff.

baute (die Tirna'sche und die Eligius-Capelle) gab man diesen an ihrer Westseite romanische,
mit den Thürmen übereinstimmende Formen, an der Süd- und Nordseite aber den neuen
1395. Langseiten gemäss den gothischen Zuschnitt. Im J. 1395 war die St. Katharinen-Capelle
unter dem grossen südlichen Thurme vollendet; so dass der Beginn seines Aufbaues in eine
1404. frühere Zeit zu setzen ist, von der wir jedoch keine bestimmte Angabe haben. Im J. 1404
wird Wenzla zuletzt genannt, nachdem er den Thurm auf zwei Drittheile seiner Höhe ge-
1429. bracht. Sein Nachfolger war Peter von Prachawitz bis zum Jahre 1429; baute aber
so ungeschickt, dass nach drei Jahren die ganze, bis dahin ausgeführte Arbeit wieder abge-
tragen werden musste. — Im J. 1429 folgte Hanns von Brachadicz, der bis zum
1433. 3. Oct. 1433 den Thurm vollendete. Eine unglaublich kurze Zeit für diesen Riesenbau,
selbst wenn man annimmt, dass er bereits 1380 begonnen worden; denn am Thurm des
Strassburger Münsters hat man von 1277—1439, also 162 Jahre, gebaut! Das Baumaterial,
dessen man sich für den Thurm bediente, ist Sandstein aus dem Leithagebirge, von Manners-
dorf, Schleinitz, St. Margareth, Rodaun und Liesing.

1439—1445. Der Dombau war von 1439 bis 1445 in den Händen von Meister Hanns, auf
1446. welchen sodann Hanns Puchsbaum folgte, der 1446 die Gewölbe des Langhauses auf-
1449. gesetzt hat. — Im J. 1449 schlug der Blitz in den Hochthurm und verbrannte alles Holz-
1450. werk. 1450 war durch H. Puchsbaum der zweite Thurm begonnen worden, aber der Bau
wurde angeblich durch die Pest unterbrochen. Dessenungeachtet findet sich ein Befehl Kaiser
Friedrich's III. vom Jahre 1448 vor, den sauern Wein nicht wegzuschütten, sondern zum
Stephansdom zu bringen, damit der Mörtel mit ihm bereitet werde.

Noch bis zu dieser Zeit scheint die alte Stephanskirche innerhalb des Neubaues ge-
standen zu haben. Die 1450 begonnene Fortsetzung vom Bau des zweiten Thurmes wurde
1454. durch Kriegsunruhen unterbrochen; auch starb Puchsbaum 1454, ohne den Thurm über den
1467. Erdboden gebracht zu haben. Der Weiterbau erfolgte erst 1467 durch Udalrich Nuss-
dorfer, Bischof von Passau, „weil Wien dazumal in grösster Armuth und in grossen Schul-
den war".*) Als Baumeister am Dom waren thätig: 1455 Lorenz Spenyng; 1461
Egidius Paue, der bei sehr geringen Geldmitteln den Bau nur langsam fördern konnte.
1466. Im J. 1466 wurden die Gewölbe über dem Andreas-Altar neben dem Bischofthor aufgesetzt.
1474. In's Jahr 1474 fällt die Vollendung des mittleren Chors; eine so aussergewöhnliche Erschei-
nung, dass man schwerlich ein zweites Beispiel in der mittelalterlichen Baugeschichte auf-
finden wird, dass der Thurm, und zwar ein so riesenhafter Thurm, über 40 Jahre früher als
der Hauptchor vollendet worden.

1476. Im Jahre 1476 hatte die Kirche schon 32 Altäre. Neben Paue stand als Dombau-
meister noch Simon Achleitner bis 1481; dann finden wir Lienhart, „Stainhawer",
1490 von Erfurt 1485. Das Dach der Kirche ist vom Jahre 1490, welche Jahrzahl am First des

*) Cod. 5067 d. k. k. Hofbibliothek, citiert von J. Feil in den „Oestreich. Blättern für Literatur u. Kunst". 1844. p. 167.

Langhauses angebracht ist. 1492 wurde im nördlichen Thurm die St. Barbaracapelle vollendet. 1496 war Dombaumeister Georg Oechsl; 1505 Siegfried Künig von Constanz; 1506 Jörg Klaigh aus Erfurt; 1511 Ant. Pilgram von Brünn, der nach den überlieferten Nachrichten sich unehrenhaft und ränkesüchtig benommen. Er baute die Kanzel und vollendete den von Oechsl angefangenen Orgelfuss, auch die Vorhallen zum Singer- und zum Bischofthor. 1492.

Der nördliche Thurm trägt in kurzen Absätzen die Jahrzahlen 1499, 1502, 1507, 1511. Eine Blitzbeschädigung des Thurmes vom Jahre 1514 wurde durch Gregor Hauser 1516 hergestellt. 1551 befestigte man Hirschgeweihe auf der Spitze des Thurmes zur Blitzabwehr, weil, wie man glaubte, der Blitz noch nie einen Hirsch erschlagen. 1579 wurde das Noththürmchen auf den nördlichen Thurm durch Meister Saphoy aufgestellt. Ein Erdbeben im J. 1590 verursachte manchen Schaden, der durch die Belagerung von Wien im J. 1683 und durch ein zweites Erdbeben 1690 noch vermehrt wurde. 1782 beschädigten zwei grosse Ungewitter, und 1809 die Beschiessung Wiens durch die Franzosen den Dom. Erst im J. 1810 wurde ein Blitzableiter auf die Spitze des Thurmes gesetzt; bei welcher Gelegenheit man wahrnahm, dass sie sich 3 F. 1¼ Z. gegen N.O. gesenkt. 1838 wurde die Reparatur begonnen, zu welcher die Zimmermeister J. Fellner und Ant. Rueff das Gerüst von 180 F. Höhe aufgeführt, und zwar in solcher Festigkeit, dass kein Sturm demselben den geringsten Schaden gebracht. Unter Prof. Rösner's Leitung wurde die Zeichnung der schadhaften Spitze gemacht, und sodann deren Abtragung bewerkstelligt. Nun ward ein Gerippe von Eisen auf- und eingesetzt und dasselbe aussen mit Steinwerk (nach der genommenen Zeichnung) verkleidet, wodurch eine Gewichtsverminderung von 3000 Pfund erzielt worden. Die Grundlage dieses im k. k. Aerarial-Eisenwerke zu Neuberg gefertigten Eisengerippes bildet ein Kranz von 8 F. Durchmesser. Knauf und Rose sind von getriebenem Kupfer (Kupferschmied Obrist). Zusammengesetzt wurde das Thurmgerippe vom Mechanicus Samuel Bollinger. Im Herbst 1842 war die Steinverkleidung bis zum Knauf fertig. 1499—1511. 1514. 1551. 1579. 1590. 1683—1690. 1782—1809. 1810. 1838. 1842.

Eine wesentliche Verschönerung erfuhr der St. Stephansdom im J. 1853 an der Südseite des Langhauses. Von den den Fenstern entsprechenden, über das Hauptgesims emporragenden Giebeln war nur ein einziger ausgeführt; kahl stand der Rest des Langhauses daneben. Da beschloss der Gemeinderath, die vier noch fehlenden Giebel hinzufügen zu lassen und übertrug die Ausführung dem Architekten Leop. Ernst, der sie mit Hülfe der Steinmetzen Prantner, Hauser und Wasserburger und der Bildhauer Dietrich, Schönthaler und Melnitzky bis zum Herbst 1854 auf das Glücklichste vollendete. Weitere Restaurationen, namentlich im Innern, stehen bevor, und werden sie ebenfalls in so treue Hände gegeben, wie die von Ernst, so wird unser Jahrhundert das herrliche Denkmal alter deutscher Kunst in voller Würdigkeit vor Augen haben. 1853. 1854.

Der Gesammteindruck des Gebäudes von der West- oder Südwestseite (wie Taf. 1 ihn vergegenwärtigt) ist ungeachtet der grossen, durch die Verschiedenheit des Styls hervorgebrachten Gegensätze und ihrer bunten Mischung grossartig und erhebend. Ehe wir indess Gesammteindruck.

der Betrachtung im Einzelnen uns hingeben, wird es gut sein, eine Anschauung von der Gesammtanlage zu gewinnen.

Gesammtanlage. Wir haben, nach dem Grundriss auf Taf. 2, ein dreischiffiges Langhaus vor uns, dessen Transsept beinahe in die Mitte fällt. Die Westseite ist durch einen Vorbau geschlossen, der an beiden Seiten über die Umfassungsmauern des Langhauses ausladet, und in welchem eine Vorhalle (l) in der Flucht des Mittelschiffs mit dem Haupt- oder „Riesenthor" (i) in Verbindung steht. Ferner sind darin die Unterbauten der beiden Westthürme (m und m′) nebst den beiden anstossenden Capellen (der Eligiuscapelle c und der Kreuzcapelle f). Zwei Reihen von je fünf Pfeilern trennen das Langhaus in drei fast gleich breite Schiffe, deren Gewölbjoche in den Abseiten beinahe quadratisch sind, während sie im Mittelschiff eine viel beträchtlichere Breite als Länge haben.*) Zur nördlichen Abseite führt das Bischofthor (t), zur südlichen das Singerthor (s). Neben letzterem eine Capelle zur Verehrung der Seitenwunde Christi, ein Beispiel des Baugeschmachs von 1630, nebst der anstossenden Sacristei von 1731. Das Transsept oder Querschiff ist nicht breiter, als ein mittleres Gewölbjoch lang ist, so dass es ungewöhnlich schmal erscheint. Es ladet nicht aus; aber in seiner Flucht liegen, weit vor den Umfassungsmauern vortretend, die beiden grossen Thürme: der nördliche (unvollendete) Thurm (z) mit dem Adlerthor (a), der Barbaracapelle (b) nebst der anliegenden Todtenträgerwohnung (t); und der südliche (vollendete) Thurm (r) mit dem Primthor (p) und der Catharinencapelle, an welche ein sog. Oelberg angebaut ist.

Der hohe Chor ist dreischiffig, ganz dem Langhaus entsprechend, nur dass sein Mittelschiff (c) schmaler als seine Seitenschiffe (c′c″) ist. Noch auffallender indess dürfte sein, dass der hohe Chor seinem Namen und allen Gewohnheiten zuwider weit niedriger ist, als das Mittelschiff und selbst die Abseiten des Langhauses. Jedes der drei Schiffe des hohen Chors ist in Osten polygonisch abgeschlossen, der Chorschluss des mittleren weit hinaustretend über die Absiden der Nebenschiffe. In den dadurch entstehenden Winkeln sind die Sacristeien x und x′ angebracht.

Inneres. Der architektonische Gesammteindruck des Innern ist nicht so glücklich und mächtig, wie bei ähnlichen Gebäuden gothischen Styls; sei's, dass die vielen entstellenden Zuthaten aus späterer Zeit die Wirkung schwächen; sei's dass schon in der ersten Anlage den Anforderungen des Styls nicht vollkommen Rechnung getragen. Die Pfeilerprofile sind, wie Fig. w auf Taf. 2 zeigt, von grosser Schönheit und Mannichfaltigkeit, wie denn auch ihre Ueberreckstellung vortheilhaft wirkt. Dagegen sind sie offenbar durch die vielen Statuen und Baldachine, die man daran befestigt (sechs an jedem Pfeiler), zu sehr beschwert und im Ausdruck ihrer Linien und Formen gehemmt; auch fühlt man sich durch die Anordnung von nur vier Arcaden im Langhaus im Verhältniss zu der Grösse des Domes zu sehr beengt und verkürzt, als dass man zum Gefühl der Grossartigkeit kommen kann. Die Abseiten sind um

*) Das Mittelschiff ist 38 F. br., 86 F. h., 322 F. l.; die Abseiten sind 31 F. br., 69 F. h., 258 F. l.

vieles niedriger, als das Mittelschiff, aber ihre Fenster sind höher als die Arcaden des letzteren. Eingefasst nur von den Pfeilern und Strebepfeilern, also so gut wie ohne Mauerfläche, würden sie auch mit bunten Scheiben hinreichend Licht geben, wenn das Innere weniger rauchig wäre. So hat man im J. 1646, um Licht zu gewinnen, farblose Scheiben an die Stelle der alten Glasmalereien gesetzt. Sehr störend wirkt auch die ausserordentliche Niedrigkeit (und die dadurch bedingte Verhältnisslosigkeit des Bogens) der Vorhalle (man sehe den Durchschnitt auf Taf. 2) und selbstverständlich die Niedrigkeit des hohen Chors gegenüber dem Langhaus.

Soll ich noch erwähnen, was sich monumental Beachtenswerthes in der Kirche findet, so ist es das Orgelchor (v) oberhalb dem Peter- und Paul-Altar, zugänglich durch die Schneckenstiege im unausgebauten Thurm, begonnen von Oechsl, beendigt von Pilgram, mit Oechsl's Bildniss am Orgelfuss. Die Eligiuscapelle (e) und die Tirna'sche oder Kreuzcapelle (f) zeichnen sich durch schöne und reiche Rosettenfenster aus; auch darf erwähnt werden, dass in der ersteren sehr schöne Glasgemälde sich befinden, in der letzteren das gemeinschaftliche Grabmal steht von dem Prinzen Eugen von Savoyen (gest. 1736) und Emanuel von Savoyen (gest. 1729). Ueber diesen beiden Capellen befinden sich noch zwei andere, die Schatzkammer- und die St. Bartholomäus-Capelle, mit Spitzbogenfenstern gegen Westen, spätere Aufbauten, wie es scheint. Am vierten Pfeiler des Mittelschiffs bei d ist die Kanzel errichtet. Sie ist das Werk Pilgram's (nach 1511) und in spätester Gothik mit allerhand Versetzungen, weit ausgeschweiften Spitzbogen (Frauenschuhen) und Verschnörkelungen, auch einem Schalldeckel mit niedriger Pyramide ausgestattet. Aus der Kanzelbrüstung schauen die vier Kirchenväter in Hochrelief, und in der Pyramide des Schalldeckels sind die sieben Sacramente ebenfalls in Hochrelief angebracht. Neben dem Kanzelfuss, unter der Kanzeltreppe, hat Meister Pilgram sich selber ein Plätzchen vorbehalten und schaut da durch ein Fenster heraus, als wolle er die Wirkung seines Werks auf die Betrachter desselben beobachten.

Orgelchor.

Capellen.

Kanzel.

Von grösserem, wenn auch nicht unbedingt von hohem Kunstwerth ist das Grabmal Kaiser Friedrich's III. im Seitenchor (dem sog. Passionschor) c'' bei o.*) Es ist ein 12 F. 3 Z. langer, 6 F. 4 Z. breiter und 5 F. hoher Sarkophag mit Reliefs und Statuetten, von einem weitabstehenden, mit vielen Sculpturen verzierten Geländer umfriedet, alles von röthlichem Salzburger Marmor, ausgeführt nach Angabe des Kaisers Friedrich selbst von Nicolaus Lerch aus Leyden. Auf dem Sargdeckel ist die liegende Gestalt des Kaisers gemeisselt, eine Arbeit, die noch vor dem Todesjahr des Kaisers, 1493, das auch das des Künstlers war, vollendet worden sein muss. Unter Maximilian I. wurde noch 20 Jahre an dem Grabmal fortgearbeitet, und wird mit ziemlicher Gewissheit ein Meister Michel als Nachfolgers Lerch's genannt. Die Darstellungen des Sarkophags beziehen sich fast sämmtlich auf des Kaisers fromme Stiftungen in Neustadt (wo auch ursprünglich das Grabmal

Grabmal Kaiser Friedrich's.

*) Abgebildet in „Kunst u. Alterthum in Oestreich, von Dr. Ad. Schmidt." I. Heft. Wien 1846.

stehen sollte). Am Geländer, das von gothisch verzierten Rundbogen und Pfeilern gebildet wird, stehen die Statuetten von Christus, den Aposteln und vielen Heiligen; alles sehr mittelmässige Arbeit. Inzwischen macht das Ganze einen ernsten, würdigen Eindruck.

Chorstühle. Die Chorstühle sind von Wilh. Rollinger 1484 reich und phantasiereich aus Eichenholz geschnitzt.

Die Barbara- und die Catharinen-Capelle (b und h) zeichnen sich durch ihre kunstreichen Gewölbe mit den herabhängenden Schlusssteinen aus. Auch steht in der Catharinencapelle der Taufstein, ein kunstreiches Werk von 1481. Taufstein

Aeusseres. Westseite. Treten wir nun aussen vor die Kirche und betrachten zuerst die Westseite (Taf. 1), so werden wir rasch die Ueberreste der älteren, romanischen Anlage, die von den beiden „Heidenthürmen" begrenzt wird, erkennen und sowohl von den späteren Erweiterungen, als Umwandlungen sondern. Ziemlich schmucklos und durch Zusammenstellung verschiedenartiger Formen bunt erscheint die Façade; theilweis sogar unverständig, wie z. B. durch die in der Mitte der ursprünglichen Seitenschiffmauern völlig zwecklos emporgeführten, den Bogenfries und sein Gesims durchbrechenden, und plötzlich unter einem Rundfenster abbrechenden Wandpfeiler; oder durch die Giebelfelder darüber, aus denen die Thürme emporsteigen. Als ein architektonisches Räthsel müssen wir das Westportal, das sog. Riesenthor, ansehen. Rundbogig, im romanischen Styl des XII. Jahrhunderts und mehrfach gegliedert, ist es nach vorn durch einen einfachen, weiten Spitzbogen geschlossen. (S. Taf. 3.) Die Frage ist nun: gehören diese Theile ursprünglich zusammen, oder ist der Spitzbogen später hinzugefügt? Vor Beantwortung der Frage wird es gut sein, sich das Thor möglichst genau anzusehen. Der Grundriss A auf Taf. 3 (und i auf Taf. 2) zeigt uns die Anlage. Das Thor nimmt nicht allein die ganze Stärke der Mauer ein, sondern tritt um ein Merkliches vor dieselbe vor. Die Laibung verjüngt sich von 21 ½ F. Weite (a—a) zu 8 ½ F. (b—b); tritt aber von der weitesten Stelle noch 3 F. 3 Z. in derselben Weite vor (a—c) und schliesst mit einem 18 Z. starken 3 F. 7 Z. langen, die Laibung wiederum verengenden Pfeiler (d—e). An jeder Seite der schrägen Laibung steigen sechs Säulen auf, an die sich noch je eine an der grad vortretenden Wand schliesst; an der Vorlage c d erhebt sich gleicherweis eine Art Halbsäule. Letztere ist nach vorn zugespitzt, ist glatt, hat den dorischen Echinus als Basis und einen polygonen, ganz glatten Sockel. Statt des Capitäls hat sie vier durch Platten geschiedene, nach oben immer schmalere, Hohlkehlen; darauf sitzt der Spitzbogen auf mit vorn zugespitztem Rundstab und überhaupt altgothischer Profilierung. Die zweimal sieben Säulenschäfte der Laibung sind über und über abwechselnd mit Band- und mit Blattwerk ausgemeisselt; ihre Basen haben ein etwas gothisierendes, geschwungenes Profil, und polygone Sockel unter sich. Die Capitäle, reich an Blattwerk, Figuren und Fratzen, sind — obschon gedrückt in den Verhältnissen — offenbar korinthischen Mustern nachgebildet, mit halbzusammengerollten Akanthusblättern. Darüber hin zieht sich ein gemeinschaftliches verkropftes Gesims, das mit allerhand komischen und gräulichen Thier- und Menschengestalten, Fratzen, Blumen und Blättern ausgemeisselt ist. Auf diesem Gesims ruht die Wölbung des ganzen Thores derart,

dass jeder Säule ein Rundstab im Halbkreis, jeder Zwischenweite eine dergleichen Hohlkehle entspricht, welche gewissermåssen den Rahmen bilden für den halbkreisrunden Thürsturz, dessen Basis die Thüre nach oben horizontal abschliesst, und auf welchem ein segnender Christus in der Glorie mit zwei knieenden Engeln in Relief dargestellt ist. Die Rundstäbe sind glatt, die Hohlkehlen dagegen reich mit mannichfachen Verzierungen versehen und in gothischer Weise profiliert (Fig. s auf Taf. 3). Die Rundstäbe über den beiden vordersten Säulen bei a und c haben das streng gothische Profil mit der Birne (Fig. r auf Taf. 3). Mit der Weite des Durchmessers der Bogen steigt ihre Höhe; nur die beiden vordersten sind gleich hoch.

Auf dem Gesims vor den Rundstäben sind die Halbfiguren der Apostel angebracht; vor dem Rundstabe aber des Spitzbogens sitzen zwei Männer, die man für Bildnissfiguren, und zwar, weil der eine ein Beil in der Hand hat, für Werkmeister des Domes halten kann.

Das ganze Thor ist mitsammt der äusseren Umgebung, an welcher eine Anzahl kleinerer und grösserer Bildwerke, Thierköpfe, Menschenköpfe, knieende, liegende Gestalten etc. angebracht ist, aus grossen, weissen, gut behauenen Sandsteinquadern aufgeführt.

Die Ansichten über die Entstehungszeit dieses Thores sind sehr verschieden. Während es Einige noch der bereits 1137 bestehenden Kirche zuschreiben, wollen Andere wenigstens den Spitzbogen für eine spätere Zuthat halten. Unleugbar ist, dass dieser Spitzbogen-Vorbau in keinem organischen Zusammenhang mit der Thorhalle steht, dass er sie offenbar ganz unberechtigter Weise verengt und den nothwendig schönen Eindruck der sie verjüngenden Laibung und ihrer Bogendecke beeinträchtigt. Es ist aber nicht nur kein Merkmal zu entdecken, dass der Spitzbogenschluss erst in später Zeit dem ursprünglichen Portal hinzugefügt sei; sondern wir haben auch bei unserer Betrachtung der Einzelnheiten vielfach in den romanischen Formen gothische Zeichnung angetroffen. Weit entfernt demnach, in dem Riesenthor einen Rest der alten Kirche vor dem Brande zu sehen, ist es, wie die ganze Façade, ein Versuch, durch den modificierten alten Styl Altes und Neues einträchtig zu verbinden, Rosetten und Spitzbogenfenster, romanische und gothische Bogen. Was aber die Bildwerke betrifft, so sind sie dermåssen roh, dass sie nur als Steinmetzarbeiten in Betracht kommen, an denen der Styl einer Zeit nur in den allgemeinsten Zügen sich kund giebt. Soll man daraus, wie aus den architektonischen Ornamenten auf eine bestimmte Zeit schliessen, so würde man nur sagen können, dass das „Riesenthor“ in heutiger Gestalt sicher schon gestanden, als Rudolph von Habsburg als Sieger vom Marchfeld in den Dom zog.

Wollen wir nun unsern Umgang um den Dom antreten, so dürften uns an den Ecken der Vorderseite noch die Statuen aufhalten, die hier unter Baldachinen stehen und **Albrecht** V. (nachmals Kaiser Albrecht II.) und seine Gemahlin **Elisabeth** vorstellen, und zwischen 1422 und 1438 ausgeführt zu sein scheinen. Zur Rechten uns wendend kommen wir zunächst an die **Vorhalle des Singerthores**, einem Werke Pilgram's vom Anfang des XVI. Jahrh., mit Heiligen, einer Erblindung und Heilung Saul's in Relief und den Statuen von **Rudolph** IV. und seiner Gemahlin **Catharina**, sehr mittelmässige Bildnereien. Sie lehnt sich an den

Sculpturen der Westeite.

Südseite.

4. Strebepfeiler der Umfassungsmauer, hat drei Thürme und darüber drei Fenster, gekrönt mit Windbergen und Blätterknaufen, so wie mit Fialen darüber und zwischen den Fenstern. Nebenan steht das Grabmal von Neydhard Fuchs, dem lustigen Rath Herzog Otto's des Lustigen, der von 1330 bis 1339 regierte.

Thurm. Der Glanzpunkt des Domes ist der Thurm (nach der Messung von 1839: 432 F. 2¾ Z. hoch, nach vollendeter Herstellung aber 3 F. 4 Z. höher). Charakteristisch an ihm ist seine starke Verjüngung vom Fuss an, so dass er mehr als ein anderer das Gepräge einer Pyramide hat. Sodann unterscheidet man deutlich drei Hauptabtheilungen, von denen die unterste bis über das hohe Spitzbogenfenster, die zweite bis zur Galerie reicht, wo alsdann die Spitze beginnt. Die Thurmhalle (Primthor genannt, weil hier den Domherrn die Tageszeiten, „Primen", mit einer Glocke angezeigt werden) hat drei Thore mit bunten Fenstern, darin Kaiser- und Herzogsbildnisse eingesetzt sind. Die Halle ist nicht vollständig ausgebaut; die Bildnereien darin sind unbedeutend. Ueber dem Doppelfenster folgt ein dreitheiliger Giebel; dann das 50 F. hohe Glockenstubenfenster mit einem Gesims über sich, das von der Giebelkrone durchwachsen ist. Darüber baut sich aus zwei in einander greifenden Dreiecken abermals ein hoher Giebel, zwischen dessen beide Spitzen ein Fenster sich einsetzt. Die hochaufstrebenden Pfeiler und Fialen schliessen die Uhr ein und durchbrechen die Galerie, über welcher eine Krone von einfachen Giebeln die Basis bildet, aus welcher die hohe durchbrochene Pyramide aufsteigt. Das Verhältniss der drei Giebelarten zu einander ist mit deutlicher Absicht gewählt und lässt immer die Verbindung und Beziehung von 3 zu 1 in mannichfachen Weisen durchfühlen. Der unterste Giebel am Thurme entspricht übrigens den Giebeln des Langhauses, die auf unserer Abtheilung nicht sichtbar sind. — 553 Stufen führen zur Thurmgalerie. In der Pyramide ist eine Holzwendeltreppe von 53 Stufen, die in eine Spindel von einem einzigen Stamme eingelegt sind; darauf folgen noch eine Holztreppe und einige Leitern, auf denen man zur obersten Spitze gelangen kann.

Hinter dem Thurm zieht das Grabmal von Joh. Straub, Kirchenmeister von St. Stephan, von 1540 die Aufmerksamkeit auf sich, durch die dabei angebrachten Sandstein-Reliefs vom Abschied Christi von seiner Mutter und andern überlebensgrossen Bildern in Medaillons aus der Passionsgeschichte im Styl der Nürnberger Schule und theilweis vorzüglich, die Köpfe Christi und Maria's im Hauptbilde besonders ausdruckvoll. — Auf der andern

Nordseite. Seite (bei k des Grundrisses) steht die Kanzel, von welcher 1451 der H. Joh. Capistranus das Kreuz gegen die Türken gepredigt.

Das Bischofthor (t) gleicht ganz dem Singerthor; nur hat es lauter weibliche Heiligenstatuen; dazu Verkündigung, Tod und Krönung Mariä, und die Statuen von Herzog Albrecht III. und seiner Gemahlin Elisabeth, der Tochter Kaiser Carl's IV. (1368—1375).

Katakomben. Der unterirdische Theil der Kirche besteht aus 30 grossen Gewölben und der Fürstengruft, die von Herzog Rudolph IV. gegründet und zur Familienruhestätte bestimmt bis auf die Zeit des Matthias Corvinus als solche benutzt worden.

PORTAL DER KIRCHE ZU KLOSTER HEILSBRONN.

Mit einer Bildtafel. *)

Uebersehen wir eine grössere Anzahl deutsch-romanischer Kirchenbauten, so kann uns der Unterschied in der Auffassungsweise nicht entgehen, demzufolge sich vornehmlich zwei verschiedene Arten bemerklich machen. Die eine zeichnet sich durch Einheitlichkeit der Composition aus, so dass kein Theil vor dem andern einen Vorzug geniesst, und die allmählich reicher werdende Formenentwickelung im Gesammteindruck hervortritt; bei der andern bleibt der Körper des Gebäudes möglichst einfach, während einzelne Theile, namentlich die Portale, einen grossen Formen- und Ornamenten-Reichthum entfalten. Kirchen der ersten Art finden wir vornehmlich am Rhein, und desshalb auffallend wenig ausgezeichnete Portale romanischen Styls; Kirchen der andern Art scheinen vornehmlich von der sächsischen Schule ausgegangen zu sein, wie sie in der Goldnen Pforte zu Freiberg ihr schönstes Beispiel aufstellen, und sich über den grössten Theil des mittlern und südlichen Deutschlands verbreitet zu haben. Wenigstens finden wir sie noch in Bayern, Schlesien und Oestreich.

Zu den romanischen Kirchen dieser Gattung gehört die Klosterkirche von Heilsbronn, zwischen Ansbach und Nürnberg, das Erbbegräbniss der Burggrafen von Nürnberg aus dem Hause Hohenzollern, und aller Wahrscheinlichkeit nach unter Conrad, dem Stifter der fränkischen Linie der Hohenzollern, zwischen 1200 u. 1215 gegründet. Der Bau ist äusserst einfach. Das einschiffige Innere hat vier spitzbogige, gedrückte Kreuzgewölbe, deren verschiedene Gurte (Fig c u. d) eine Modification der romanischen Formen zeigen, und für welche rechtwinklige, mit Wasserschlägen versehene, ganz glatte Strebepfeiler am Aeussern, die aber nicht bis zum Dach reichen, die Widerlager machen. An jeder Längenseite entstehen so vier Abtheilungen, eine jede mit einem halbkreisrund geschlossenen nicht hohen Fenster unten, und einem kreisrunden darüber. Nicht das kleinste Ornament ist angebracht; es fehlt sogar der sonst unerlässliche Bogenfries. Nur das Gesims (Fig. e) mit seinen tiefen Auskehlungen erinnert an Verzierung und deutet zugleich auf den Uebergang zu gothischen Formen.

Seine künstlerische Begeisterung hat der Künstler für die Westseite aufgespart. Schon am Giebel befindet sich ausser einem gekoppelten Fenster mit drei Säulchen und zwei kleinen Rundfenstern darunter, der romanische Bogenfries, mit dem Giebelsims aufsteigend, und in dem Gesims selbst eine Reihe trichterförmiger Sternchen, die einen zierlichen Eindruck machen.

Aber von besondrer Schönheit und so reich an Ornamenten ist das Portal (wovon wir eine Abbildung beifügen), dass es aussieht, als habe es sich von irgend einem Prachtdom an

*) Benutzt wurde G. Kallenbachs Atlas zur deutsch-mittelalterlichen Baukunst.

diese einfache Grabcapelle verirrt. Die Thürlaibung verjüngt sich von 12 zu 5 ½ Fuss, während der Breiten-Durchmesser des ganzen Portals 14 Fuss und seine Höhe beinahe 20 Fuss beträgt. Die Form der Verjüngung sehen wir im Grundriss Fig. a. Vier mit ihren Plinthen eng an einander stossende, auf einem gemeinsamen Sockel stehende Säulen bekleiden — getrennt durch mehrfach gegliederte Hohlkehlen — jede Wand der Laibung. Die Säulenschäfte sind in der Mitte getheilt, so dass stets zwei Säulen übereinander zu stehen scheinen, deren untere ohne Verjüngung aufsteigen, während die obern sich stark verjüngen. Die Basen sind einfach attisch mit dem Eckdeckblättchen. Von derselben Form sind die Capitäle der untern, und die Basen der obern Säulen, nur — wie sich von selbst versteht — ohne Eckdeckblätter. Die Schäfte sind nach der vom Orient, wie es scheint, entlehnten Weise, in mannichfacher Abwechselung verziert, gewunden, mit Blattwerk, oder mit Ketten bedeckt, achteckig oder glatt rund. Die Capitäle sind hohe, abgerundete Würfel mit verschlungenem, antikisierendem Blattwerk. Ueber den Capitälen zieht sich ein reich profiliertes, mit Platten, Wellen, Rundstäben und Hohlkehlen ausgestattetes, verkropftes Gesims hin, das an der einen Seite noch überdiess den korinthischen Zahnschnitt hat

Nach oben ist die Laibung durch Halbkreisrundbogen geschlossen, die als die Fortsetzung der vier Seiten-Säulen gedacht sind, und deren sehr zierliche und bunte Profilierung im Grundriss Fig. b zu sehen ist. Hier gibt sich ganz besonders der plastische Sinn des Architekten für ausdruckvolle Formen durch Gegensätze von Licht und Schatten kund.

Die Thüröffnung selbst ist in Kleeblatt-Rundbogenform nach oben geschlossen und demgemäss auch ihre Kante abgefast, wie man bei Fig. a. deutlich im Profil sehen kann.

Verschlungene Blätterranken im Relief verzieren den Thürsturz; setzen sich aber nicht nach unten an den Thürpfosten fort; so dass neben den verzierten Säulen glatte Flächen, neben den glatten Bogen ein reiches Ornament, sprechende Gegensätze bilden.

Sämmtliche Formen, in denen der streng romanische Styl überlebt erscheint, und ein Schwanken zwischen der Annäherung an die Antike und der Lust Neues zu finden deutlich wahrzunehmen ist, weisen auf die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts hin; die eigenthümliche Anordnung des Ganzen und die Art der Verzierung deutet auf einen mittel- oder selbst unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bamberger Dombau und der sächsischen Schule.

DAS STEINTHOR ZU ANCLAM.

Hierzu eine Bildtafel.

Anclam, nahe dem Ausfluss der Peene in das Achterwasser der Ostsee, eine preussische Stadt, zum Regierungsbezirk Stettin gehörig, war einst ein Glied des mächtigen Bundes der Hansa. Die selbständige, oft mit Waffengewalt behauptete Stellung, die die Städte der Hansa, theils gegen die Landesherren, theils gegen den Übermuth und die Eroberungslust dänischer Könige einnahmen, erklärt hinlänglich das kriegerische Aussehen, das sie auszeichnet; sowie die Eigenthümlichkeit und Schönheit ihrer Bauwerke auf den Reichthum und den Weltverkehr ihrer Bewohner schliessen lassen. Welch eine besondere Bedeutung ihre Thore, selbst in Friedenszeiten hatten, dürften u. A. Geschichten erweisen, wie jene Weigerung Wismars, das Gefolge des Landesherrn bei der Hochzeit seiner Tochter (1309) in die Stadt einzulassen; oder der vom dänischen Könige Erich im Sommer 1311 angeordnete Fürstentag zu Rostock, bei welchem die Bürger ihre Thore schlossen und die Fürsten nöthigten, vor der Stadt sich Zelte zu erbauen und ihre dreitägigen Festlichkeiten im Freien abzuhalten, obendrein als Schauspiele für die Einwohnerschaft, die den Turnieren und Tänzen der unwillkommenen Gäste von der gesicherten Höhe der Mauern zusah.

Unter den Schutz- und Trutzbauten jener Zeit nimmt das Steinthor zu Anclam eine beachtenswerthe Stelle ein; umsomehr, als es durch seine frühgothischen Formen an die Zeit der heftigen Kämpfe der Ostseestädte gegen die Dänen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erinnert.

Das Thor ist aus gebrannten Steinen aufgeführt, ungefähr 110 F. hoch und hat vier Stockwerke über der Einfahrt und unter dem Dach. Die grösste Mannichfaltigkeit besteht bei diesen einzelnen Abtheilungen in der Anordnung und Gestaltung; allen aber ist das kriegerische Gepräge aufgedrückt und die Bedeutung für Beobachtung in die Ferne und für Vertheidigung in der Nähe anzusehen. Ja, man sieht in der Anlage der Fensteröffnungen deutlich die Beziehung zu der nähern oder ferneren vom Feinde drohenden Gefahr. Denn offenbar sind die sehr geschützten engen, kleinen Schiessscharten über der Einfahrt gegen einen ganz unmittelbaren Angriff gerichtet, während die Galerie des dritten Stockwerks trotz ihrer vielen Oeffnungen durch ihre Höhe einen hinlänglich gesicherten Vertheidigungspunkt bildet. Das

vierte Stockwerk aber, und mehr noch die Giebelfenster scheinen nur zur Beobachtung feindlicher Bewegungen in der Ferne gedient zu haben.

Was den Styl des Gebäudes betrifft, so sehen wir durchgängig die einfachen Formen der frühern Gothik. Die Strebepfeiler, die auf Gewölbe im ersten und zweiten Stockwerk deuten, sind viereckig ohne Versetzung oder Abfassung emporgeführt. Der Spitzbogen, in bald schlanken, bald weniger schlanken Verhältnissen, hat noch wenig Gliederungen; in den Mauerblenden des zweiten und dritten Stockwerks ist das Mâsswerk noch gleichsam embryonisch unentwickelt, seine Möglichkeit nur angedeutet. Nur im Giebel, gleichsam in der Blume des Gebäudes, kommt es zur Entfaltung; hier findet auch die Verzierungslust des Architekten eine Stelle, und legt einen Vierpass-Fries als Krone um die Stirn des Thurmes, und zieht das deutsche Band durch die Staffeln, die die schräge Linie des Daches verdecken und durch Mauerkronen und durch über sie emporgeführte, bedachte Pfeilerchen ein reiches und sogar zierliches Aussehen gewinnen.

Die angrenzende Stadtmauer zeigt die Spuren der 1762 vorgenommenen Demolierung der während des siebenjährigen Krieges von den Schweden als Festung benutzten Stadt.

In der Ferne sieht man den hohen Thurm der Marienkirche, eines vorzüglich schönen Denkmals norddeutscher Gothik aus dem 14. Jahrhundert. Merkwürdig an dieser Kirche ist der rechtwinklige Abschluss des Mittelschiffs in Osten (des Chors), bei einem schrägen Abschluss der Seitenschiffe, so dass die polygone Form dem Scheine nach gerettet ist; ferner der Unterschied zwischen den Pfeilern in der östlichen Abtheilung der Kirche (die fast Überresten von durchbrochenen Wänden gleichkommen) und denen in der westlichen Abtheilung, die achteckig gebildet und an deren Ecken eckige Stäbchen emporgeführt sind; endlich, dass die Strebepfeiler der Südseite ins Innere des Seitenschiffes gezogen sind und hier Capellen bilden, während sie an der Nordseite, wie überhaupt üblich, ausserhalb stehen.

Näheres über diese Kirche findet man in den „Baltischen Studien von Franz Kugler; Stettin 1840.“ p. 49.



T. O. Weigel, Leipzig.

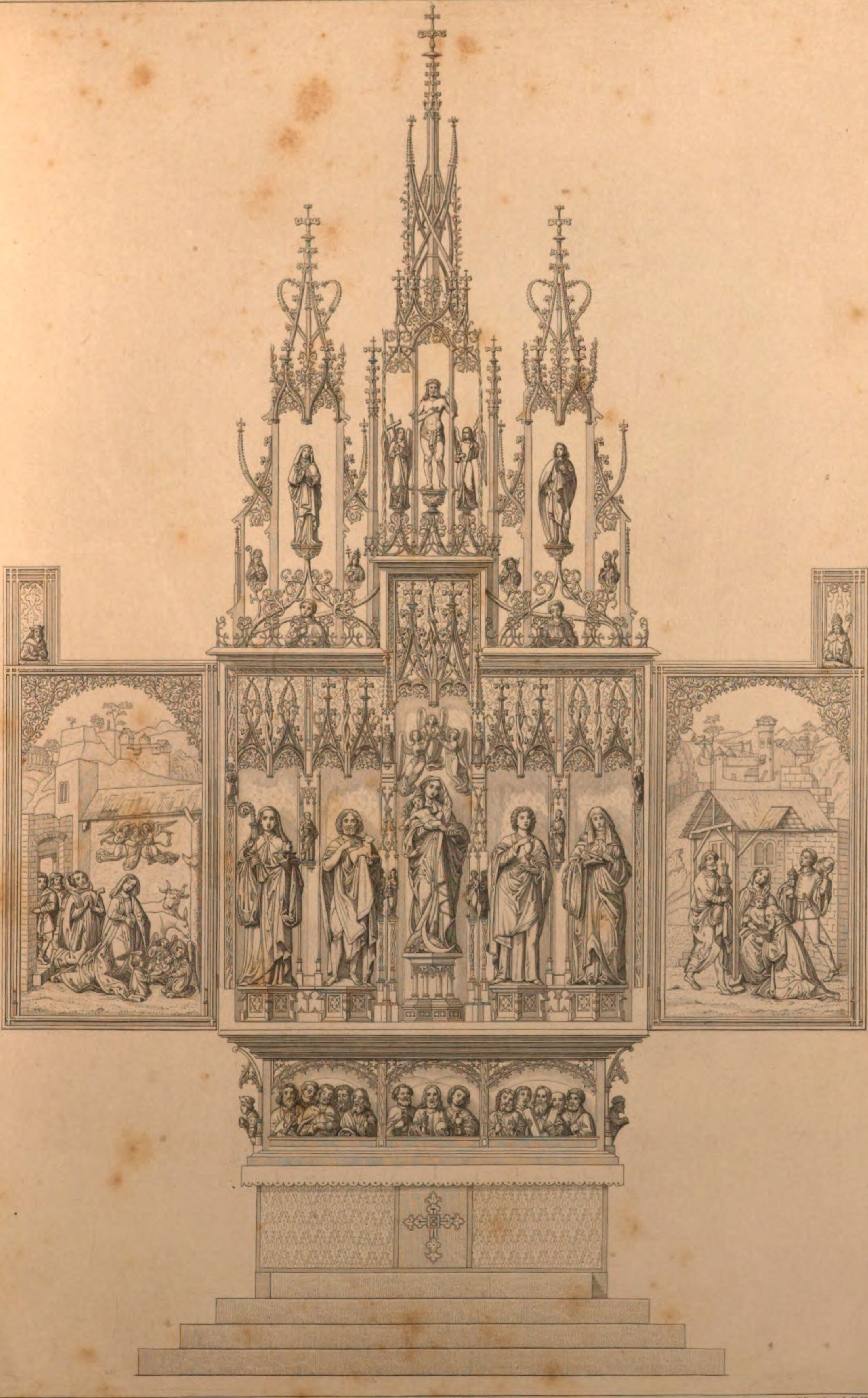
[illegible] zur Beobachtung feindlicher [illegible] in die Ferne gedient zu haben.

Was den Stil des Gebäudes betrifft, so sehen wir durchgängig die einfachen Formen der [illegible] Gothik. Die Strebepfeiler, die auf Gewölbe im ersten und zweiten Stockwerk deuten, sind [illegible] ohne Versetzung oder Abdachung [illegible]. Der Spitzbogen, in bald [illegible], bald weniger schlanken Verhältnissen, hat noch wenig Gliederungen; in den [illegible] des zweiten und dritten Stockwerks ist das Maasswerk noch gleichsam embryonisch [illegible], seine Möglichkeit nur angedeutet. Nur ganz oben, gleichsam in der Blume des Gebäudes, kommt es zur Entfaltung; hier findet auch die Formenlust des Architekten eine Stelle, und legt einen Vierpass-Fries als Krone um die Stirn des Thurmes, und zieht [illegible] durch die Staffeln, die die schräge Linie des Daches verdecken und durch [illegible] und durch über sie emporgeführte, bedachte Pfeilerchen ein reiches und sogar [illegible] Aussehen gewinnen.

Die angrenzende Stadtmauer zeigt die Spuren der 1762 vorgenommenen Demolierung der während des siebenjährigen Krieges von den Schweden als Festung benutzten Stadt.

In der Ferne sieht man den [illegible] Thurm der Marienkirche, eines vorzüglich schönen Denkmals norddeutscher Gothik aus dem 14. Jahrhundert. Merkwürdig an dieser Kirche ist der rechtwinklige Abschluss des [illegible] bei einem schrägen Abschluss der Seitenschiffe, so dass [illegible] nach gerettet ist; ferner der Unterschied zwischen den Pfeilern in der [illegible] Abtheilung der Kirche (die fast Überresten von durchbrochenen Wänden [illegible]) und denen in der westlichen Abtheilung, die achteckig gebildet und an deren [illegible] eckige Stäbchen emporgeführt sind; endlich, dass die Strebepfeiler der Südseite [illegible] des Seitenschiffes gezogen sind und hier Capellen bilden, während sie an der [illegible], wie überhaupt üblich, ausserhalb stehen.

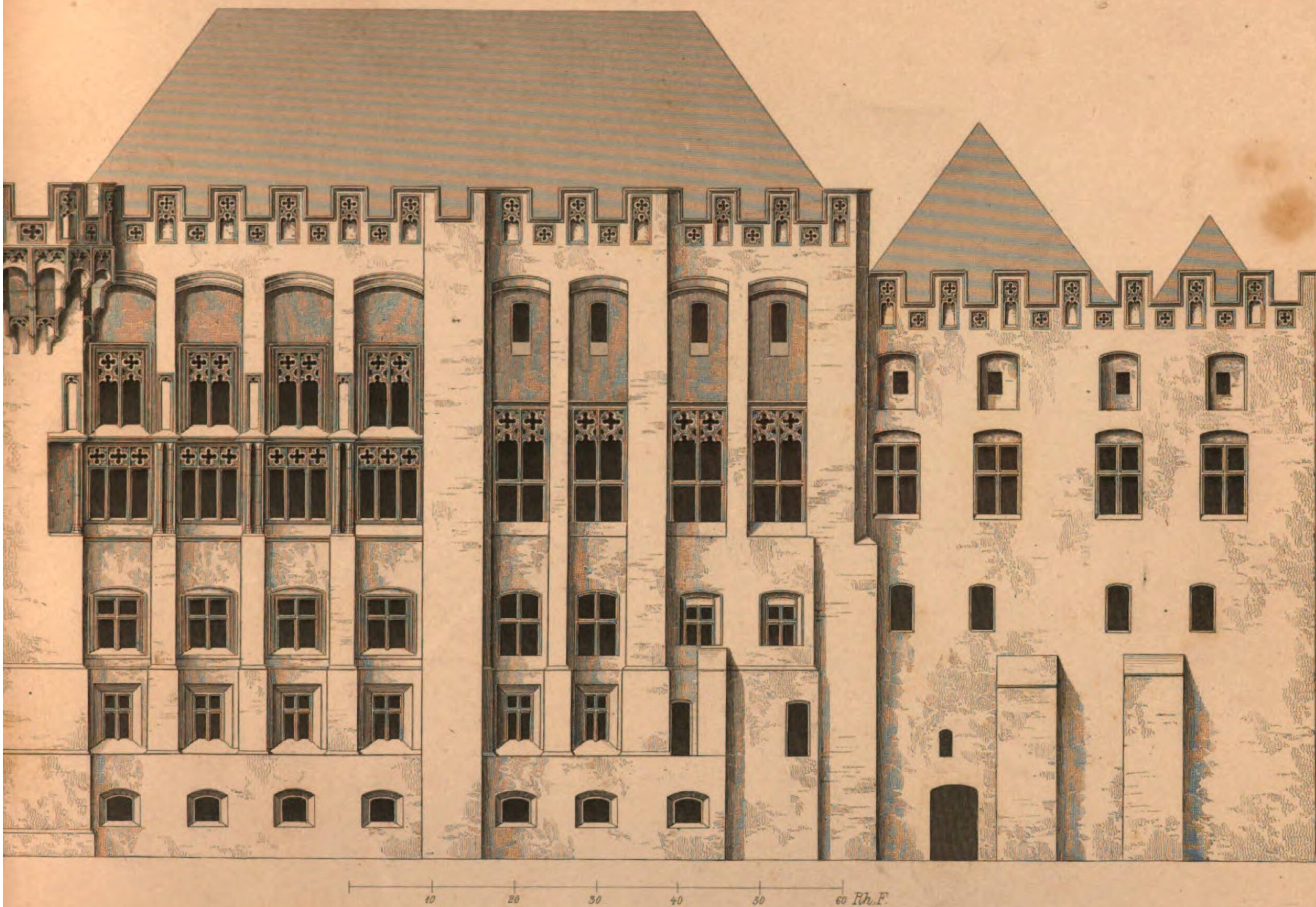
Näheres über diese Kirche sehe man in den „Baltischen Studien von FRANZ KUGLER; Stettin [illegible]" p. [illegible].

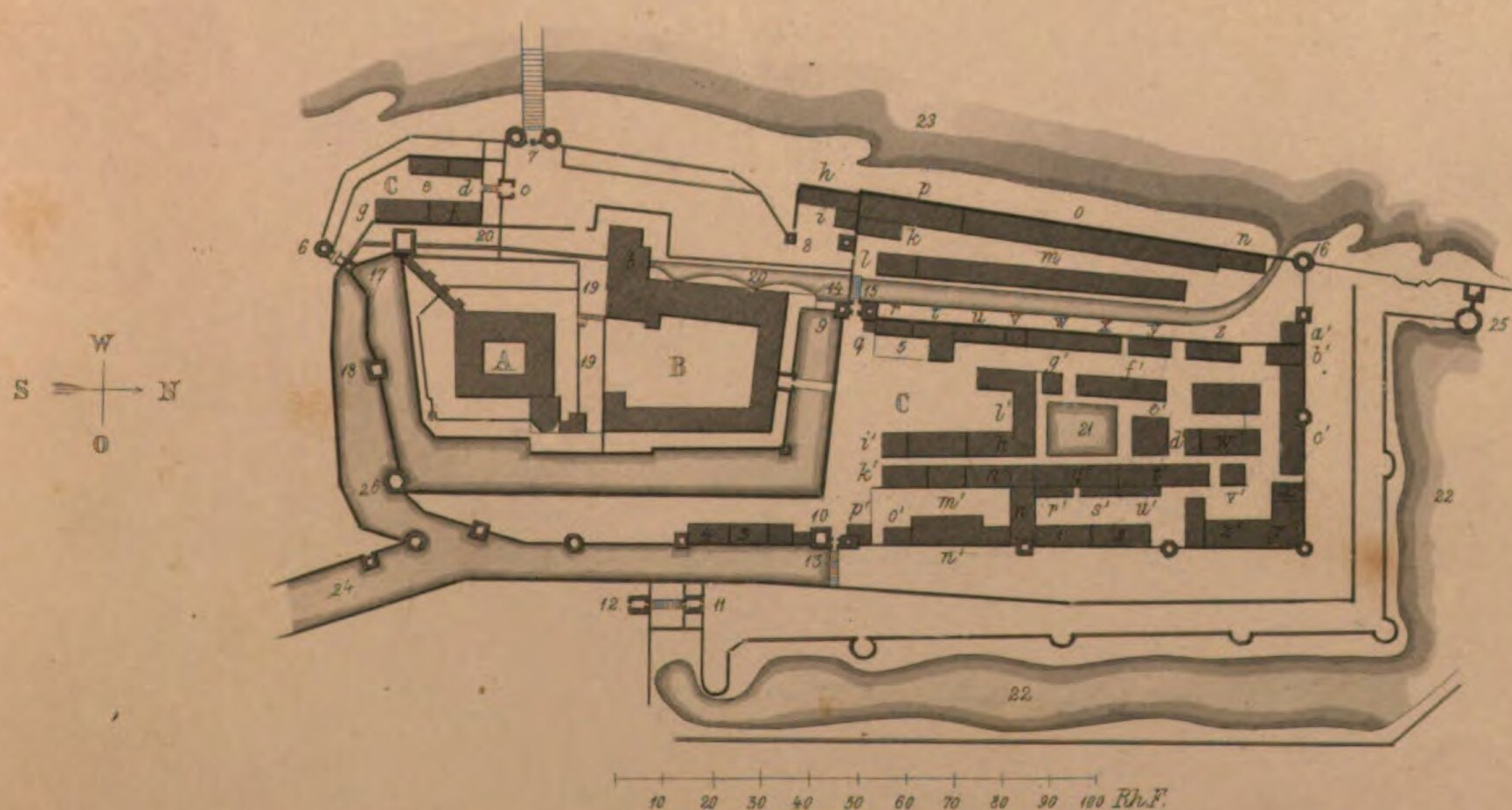


J. Poppel und H. Walde gest.

DER HOCHALTAR VON BLAUBEUERN.

T. O. Weigel Leipzig.



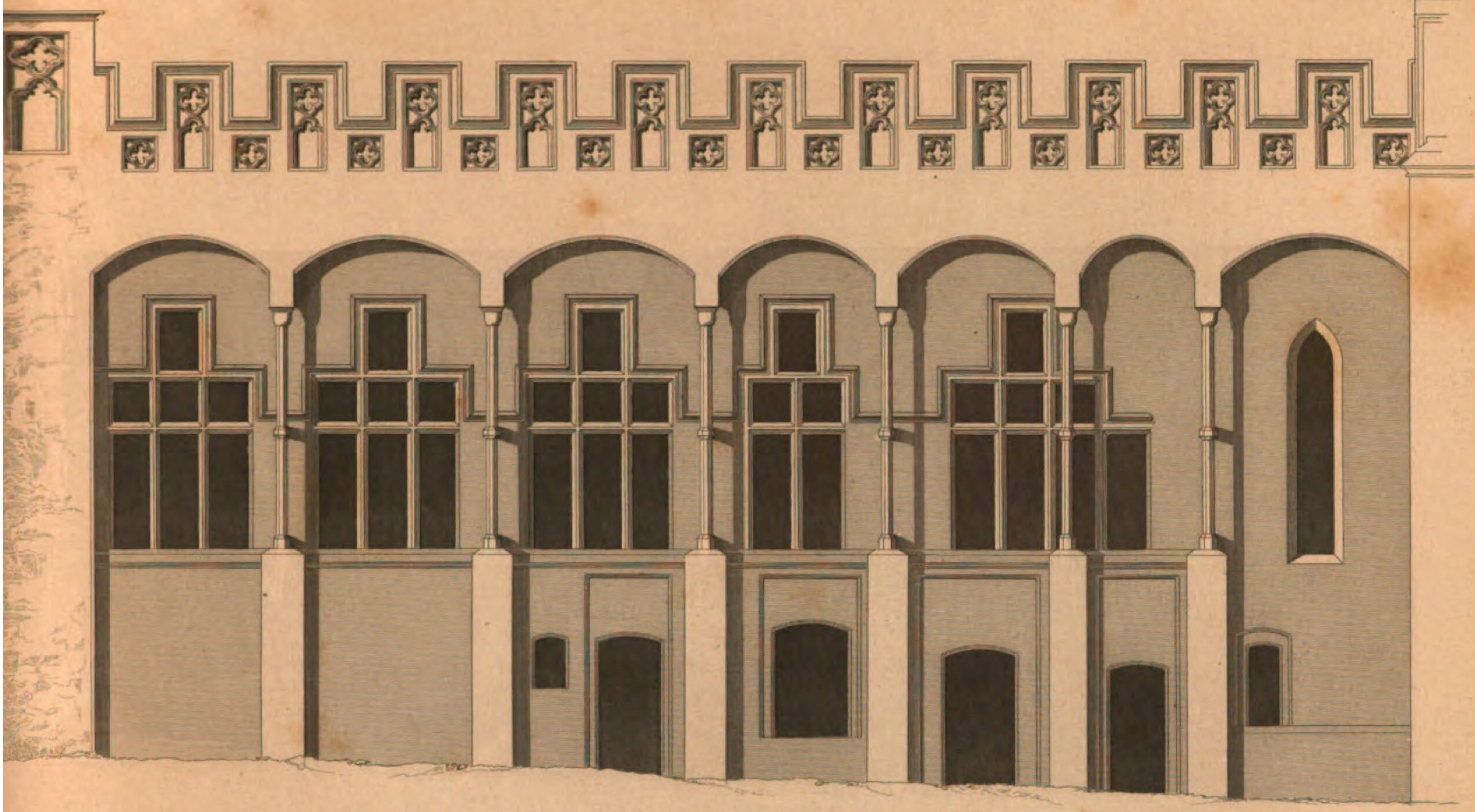


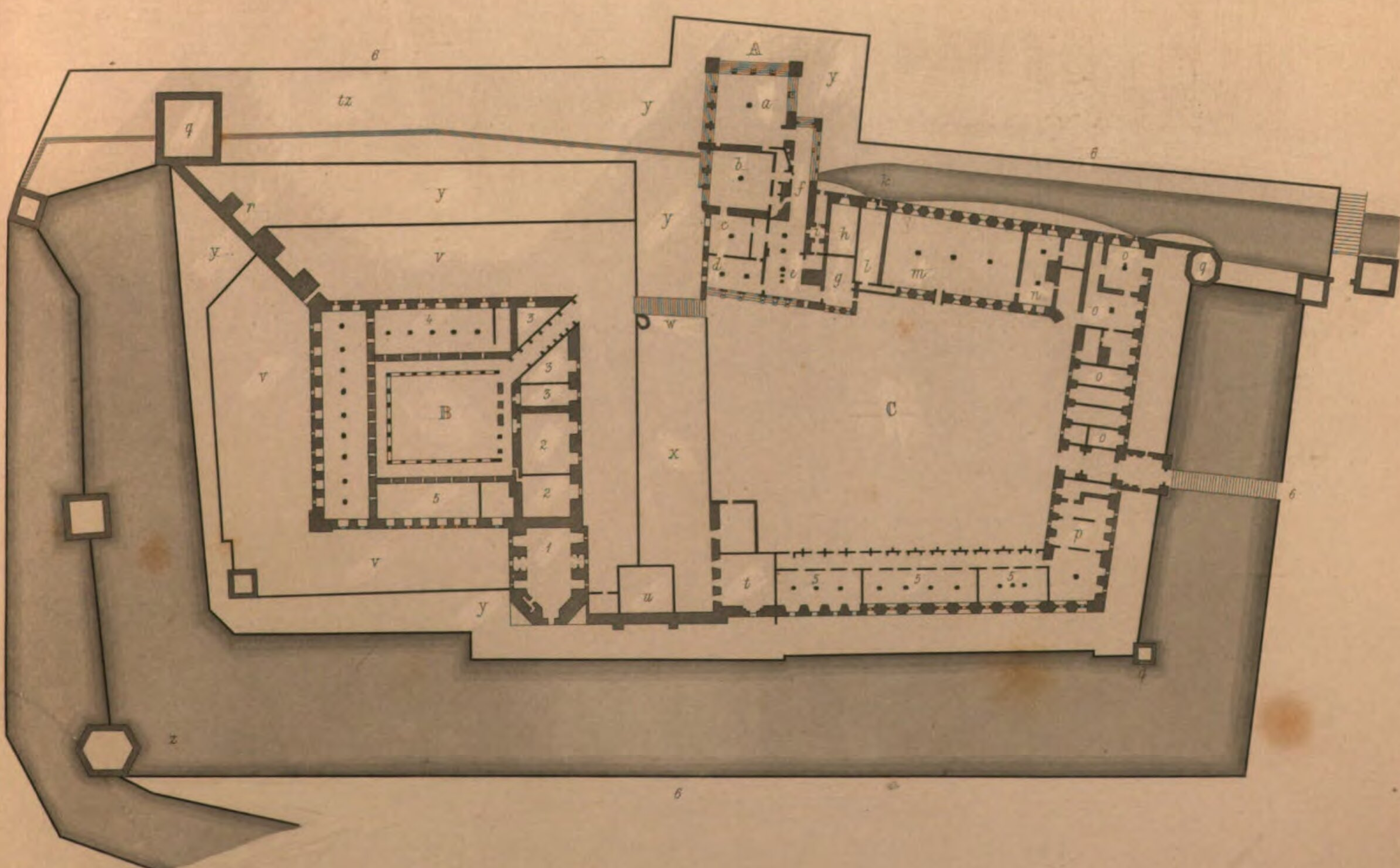
SCHLOSS MARIENBURG

1.

J. Poppel gest.

T.O. Weigel. Leipzig.



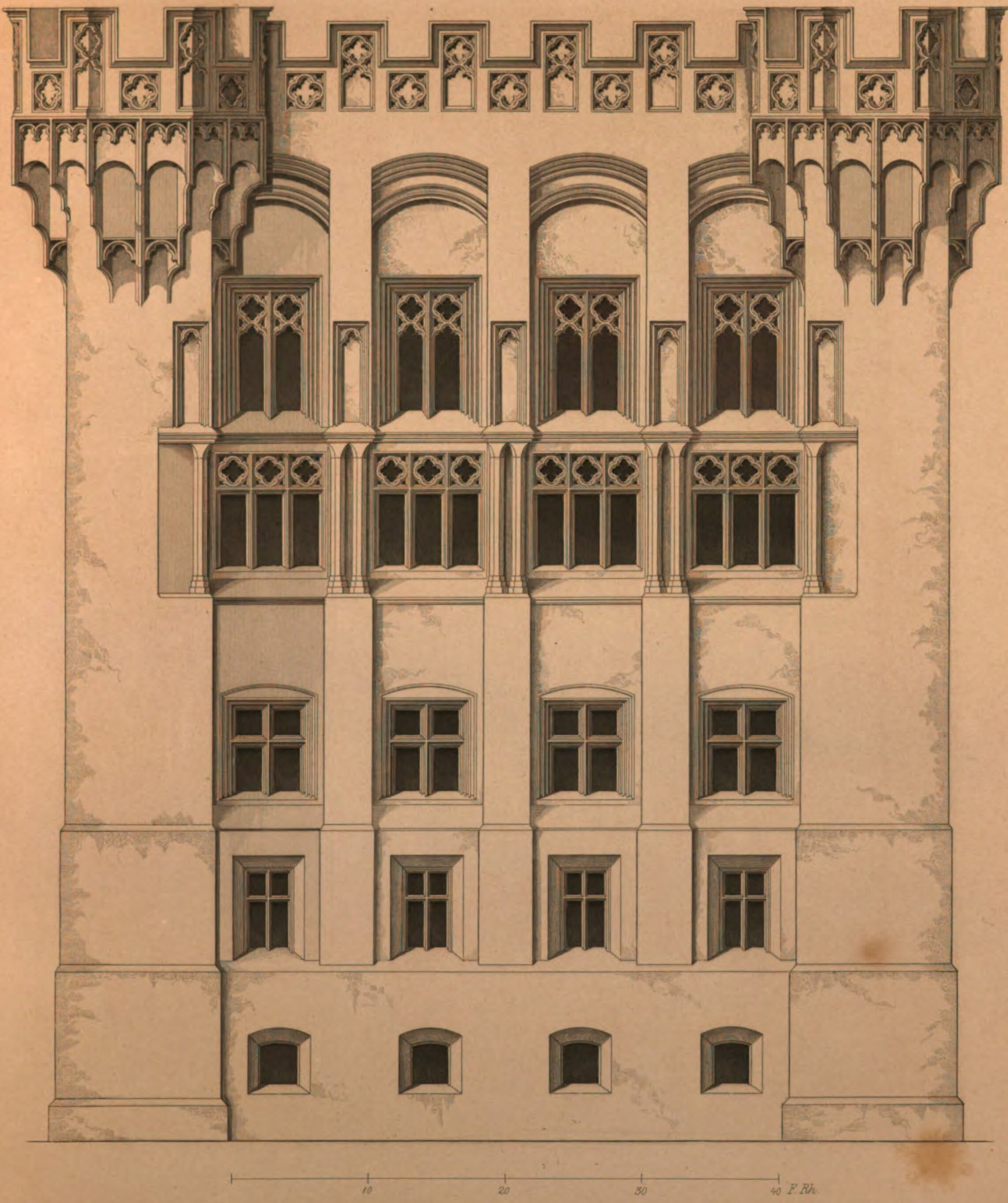


J. Poppel gest.

SCHLOSS MARIENBURG

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



J. Poppel gest.

SCHLOSS MARIENBURG

3.

T. O. Weigel, Leipzig

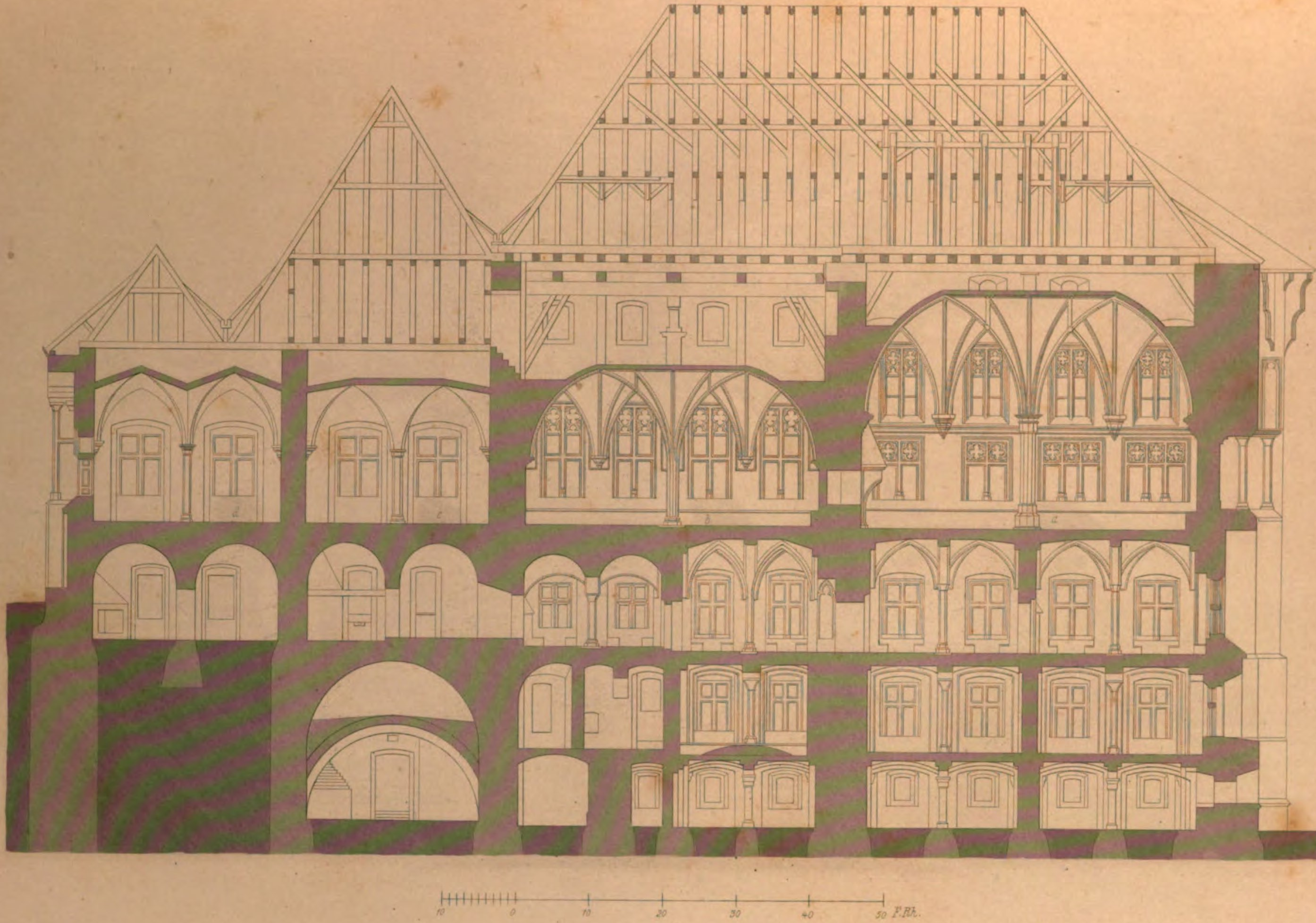


J. Poppel gest.

SCHLOSS MARIENBURG

4.

T. O. Weigel. Leipzig.

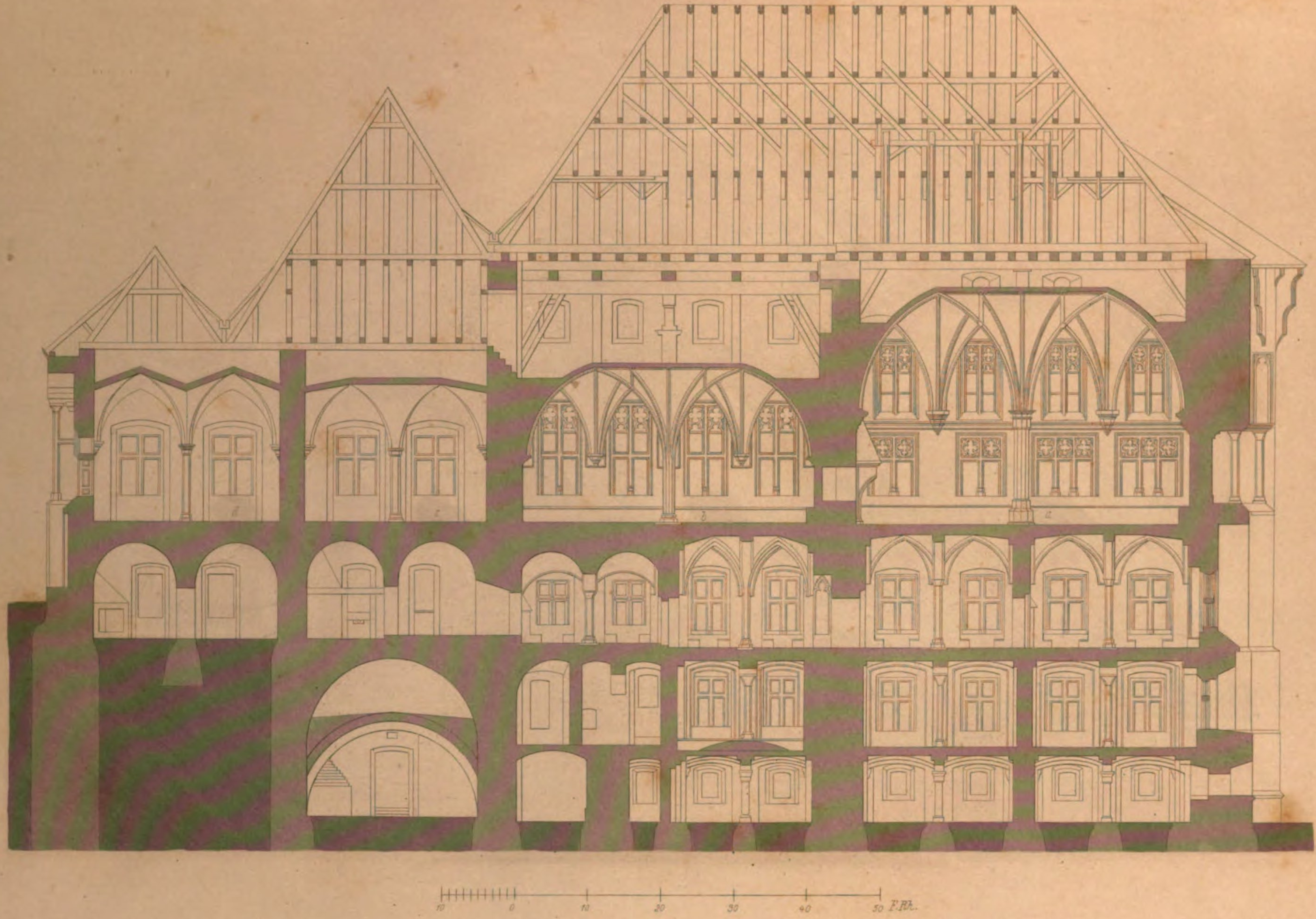


J. Poppel gest.

SCHLOSS MARIENBURG

5.

T. O. Weigel, Leipzig.

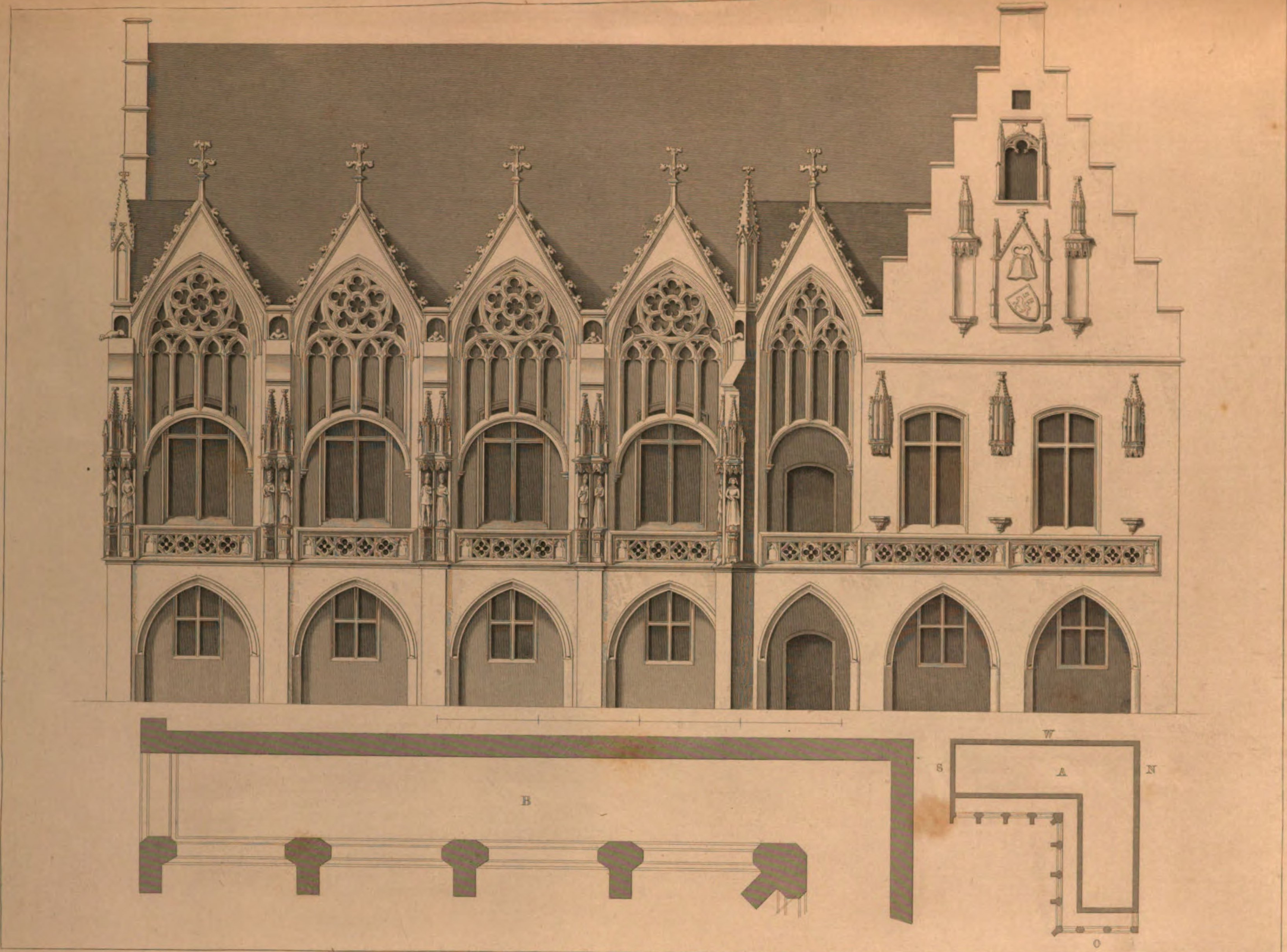


J. Poppel gest.

SCHLOSS MARIENBURG

5.

T. O. Weigel Leipzig.

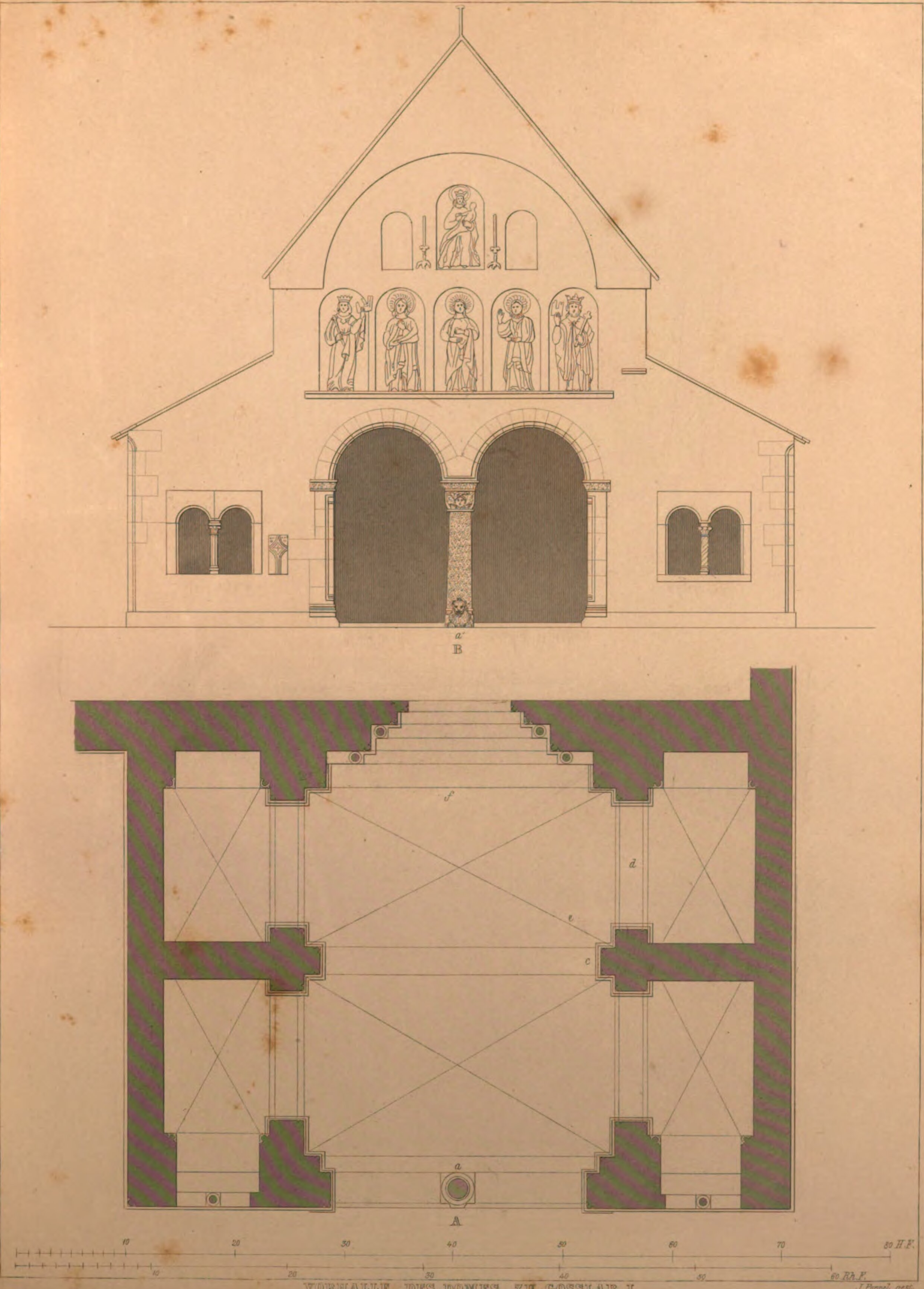


DAS ALTSTADTRATHHAUS ZU BRAUNSCHWEIG

1393-1386.

T. O. Weigel. Leipzig.

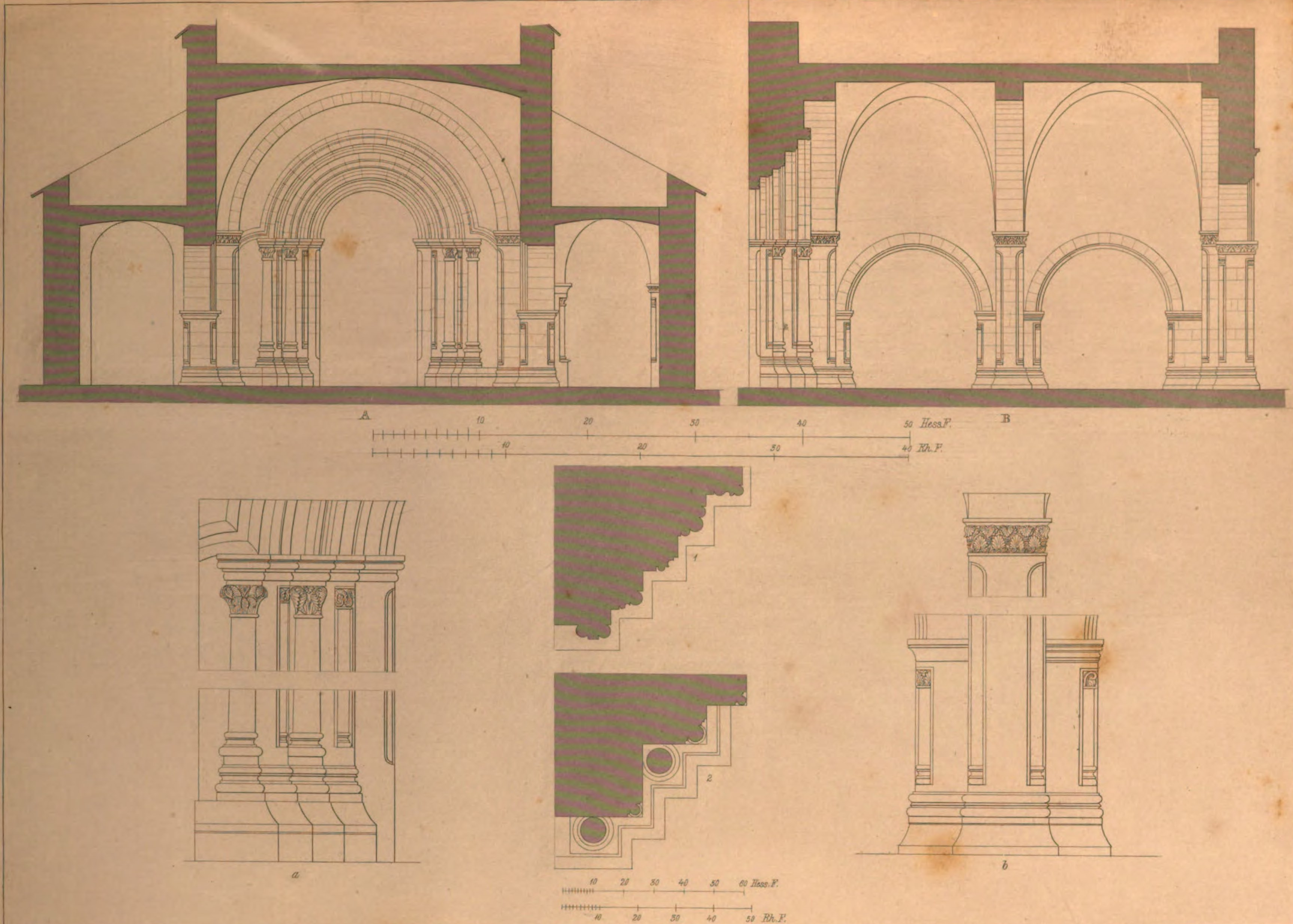
J. Poppel gest.



VORHALLE DES DOMES ZU GOSSLAR I.

T. O. Weigel Leipzig

J. Poppel gest.

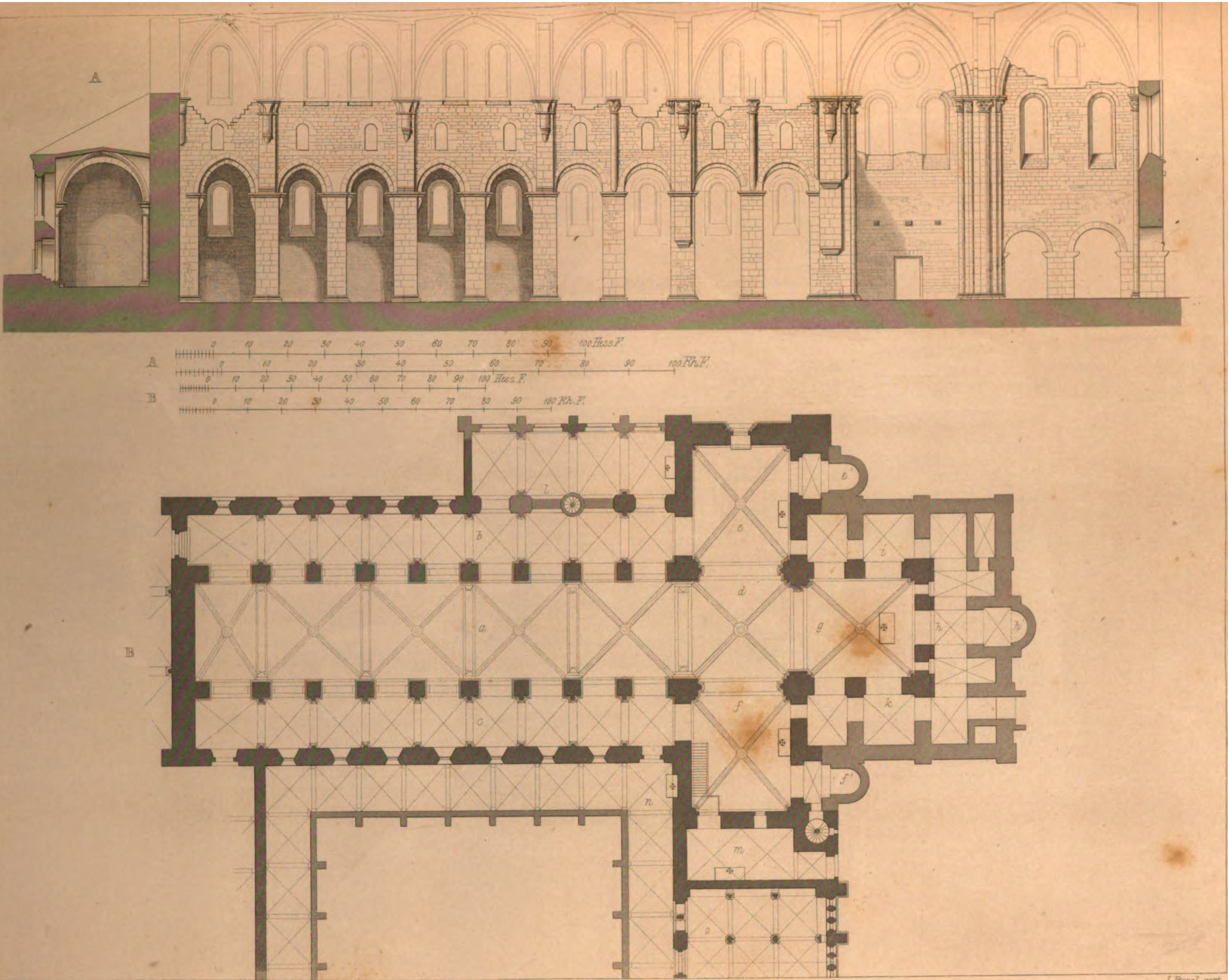


J. Poppel gest.

VORHALLE DES DOMES ZU GOSSLAR

2.

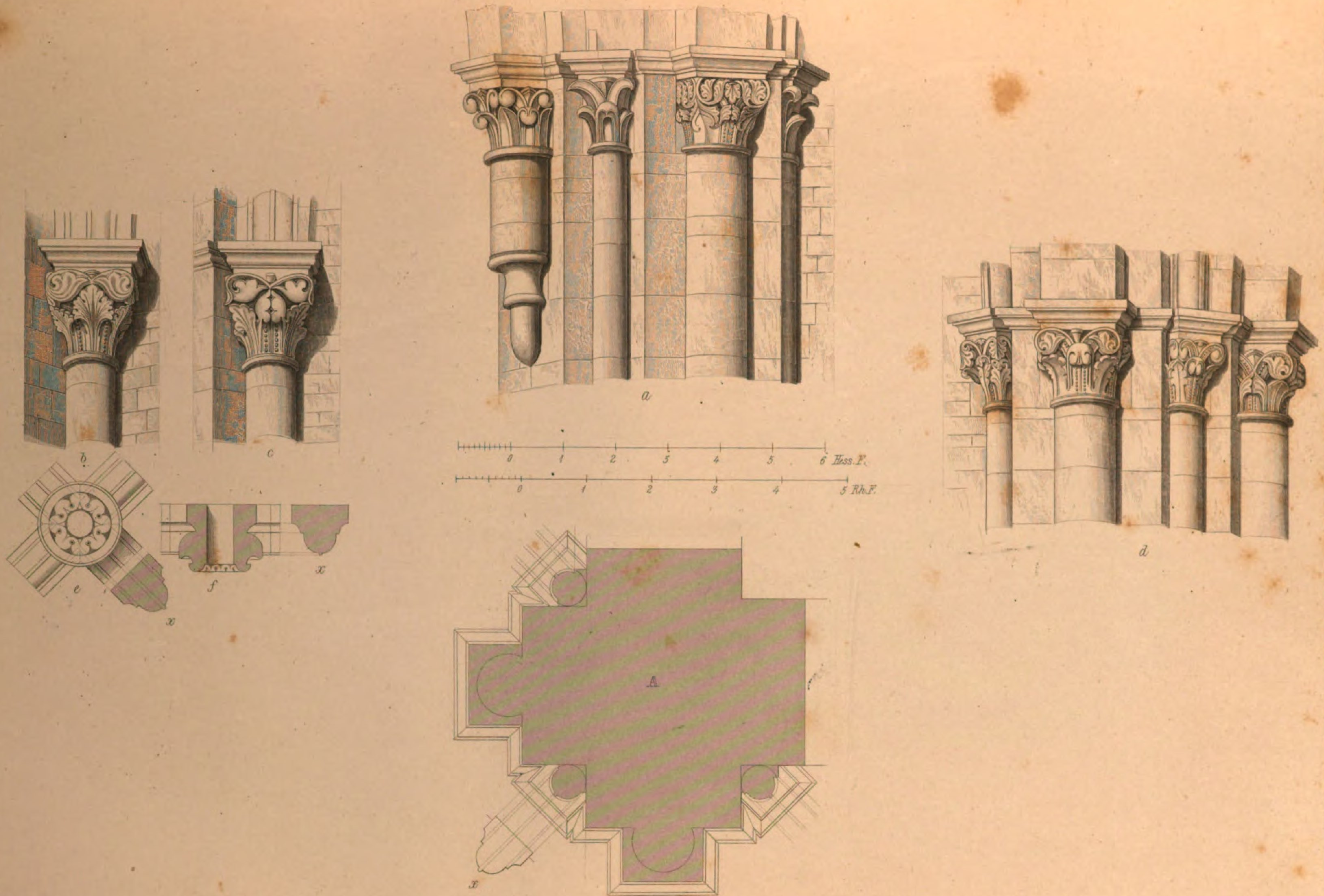
T. O. Weigel Leipzig.



ABTEIKIRCHE ZU ARNSBURG 1200. 1.

T. O. Weigel Leipzig.

J. Poppel gest.



J. Poppel gest.

ABTEIKIRCHE ZU ARNSBURG 1200

2.

T. O. Weigel. Leipzig.

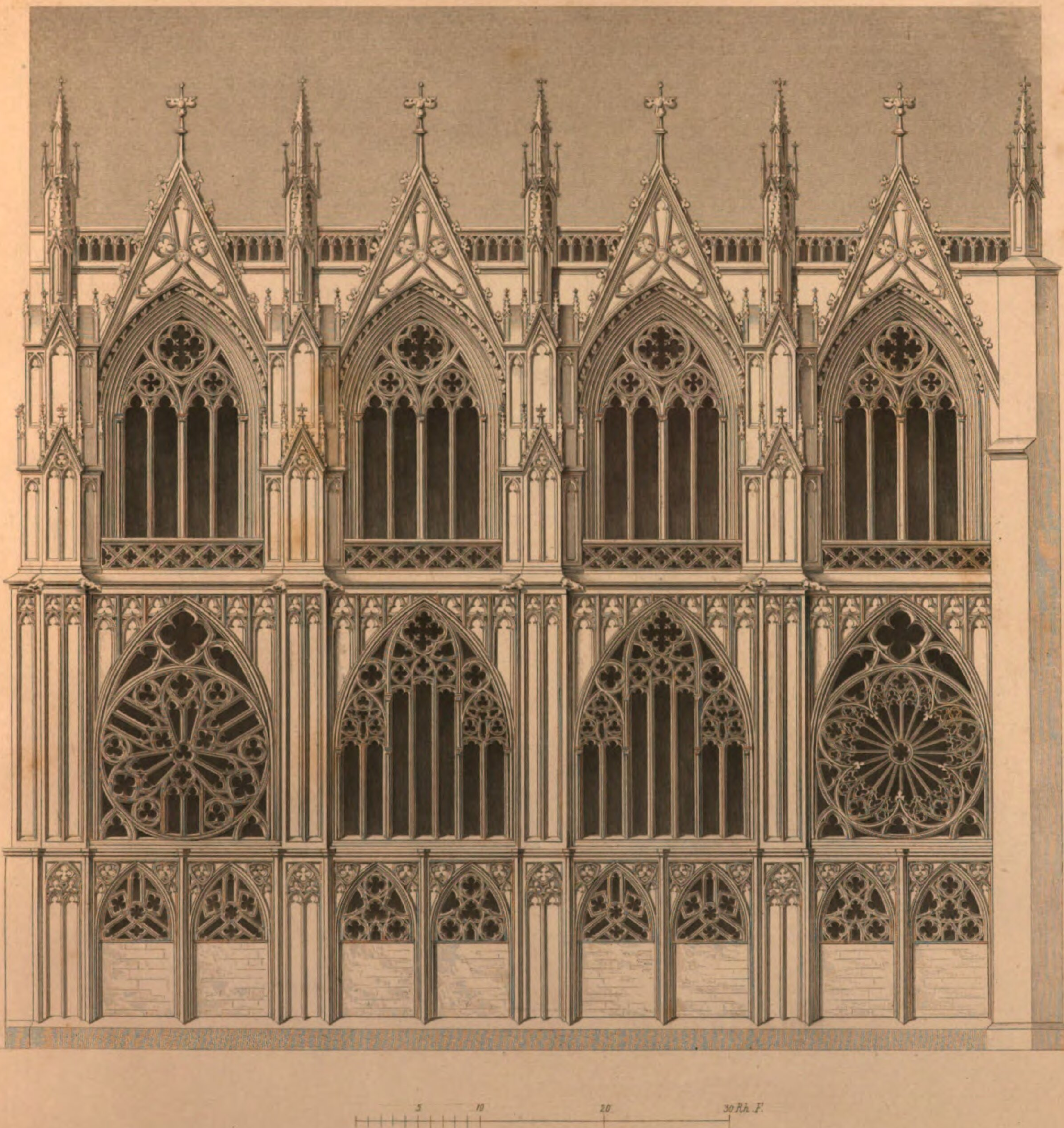


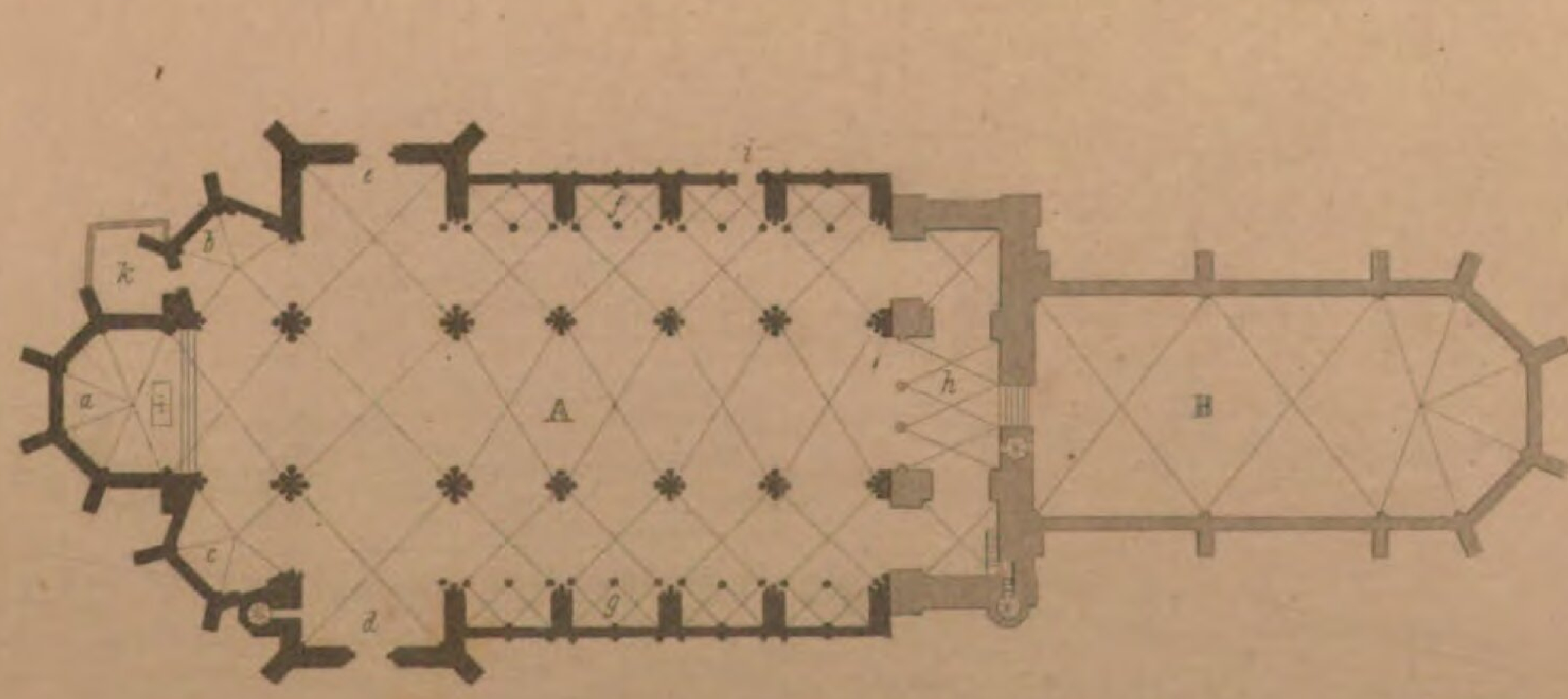
J. Poppel gest.

ST. KATHARINENKIRCHE ZU OPPENHEIM

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



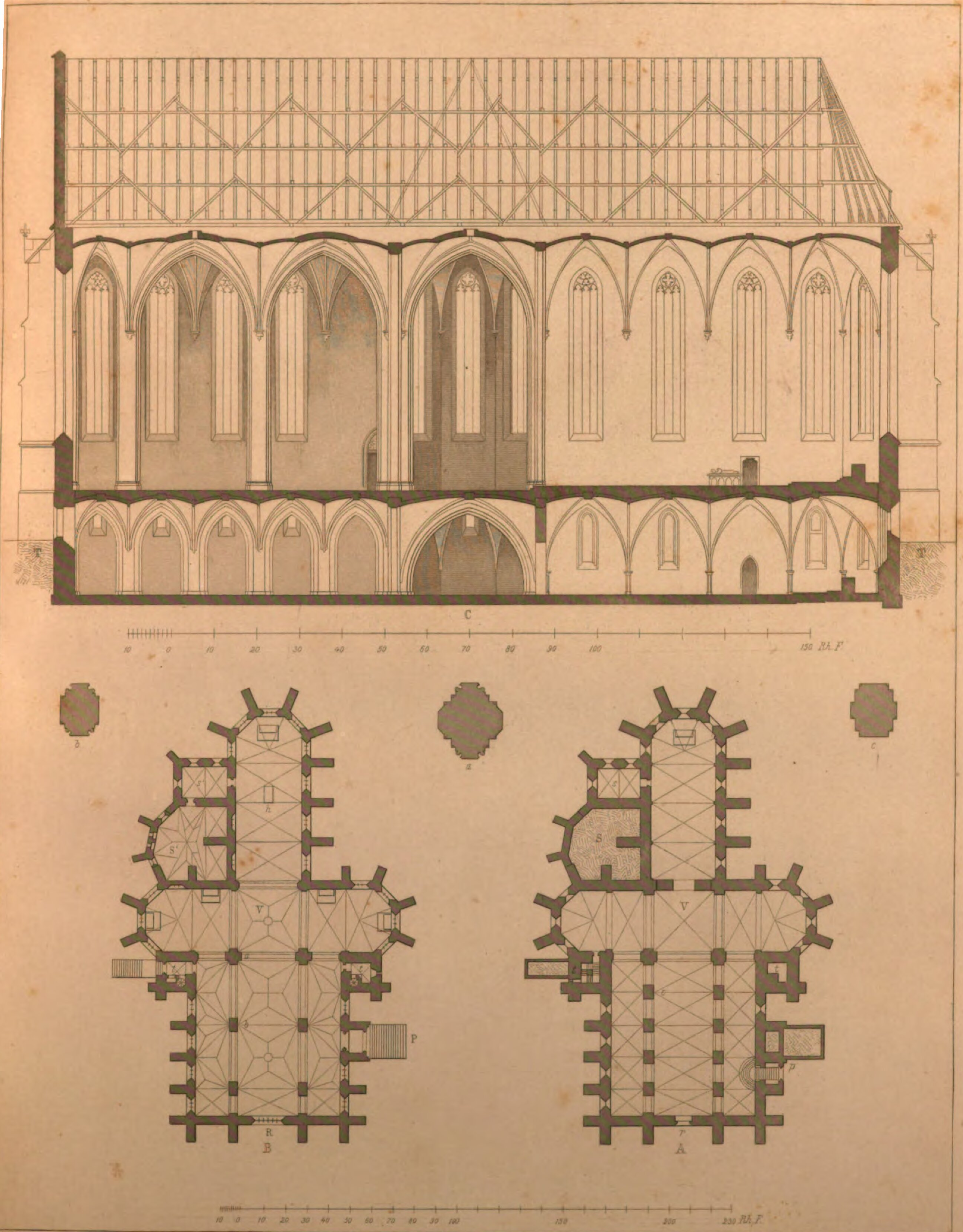


J. Poppel gest.

ST. KATHARINENKIRCHE ZU OPPENHEIM

2.

T. O. Weigel. Leipzig.



Lüdeke gez. J. Poppel gest.

DIE H. KREUZKIRCHE ZU BRESLAU 1290

1.

T. O. Weigel Leipzig.

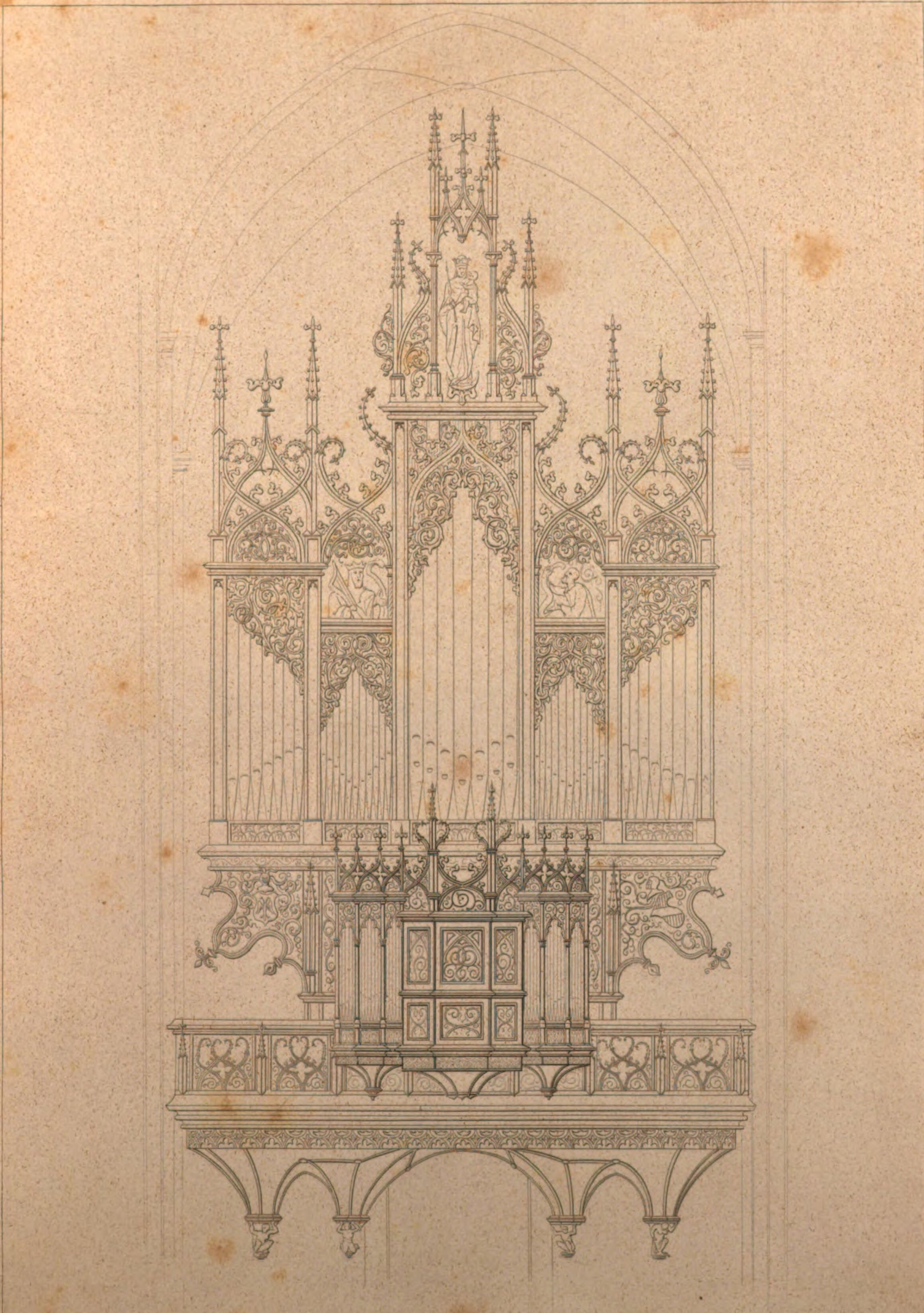


Jädicke gez. J. Poppel gest.

DIE H. KREUZKIRCHE ZU BRESLAU 1290.

2.

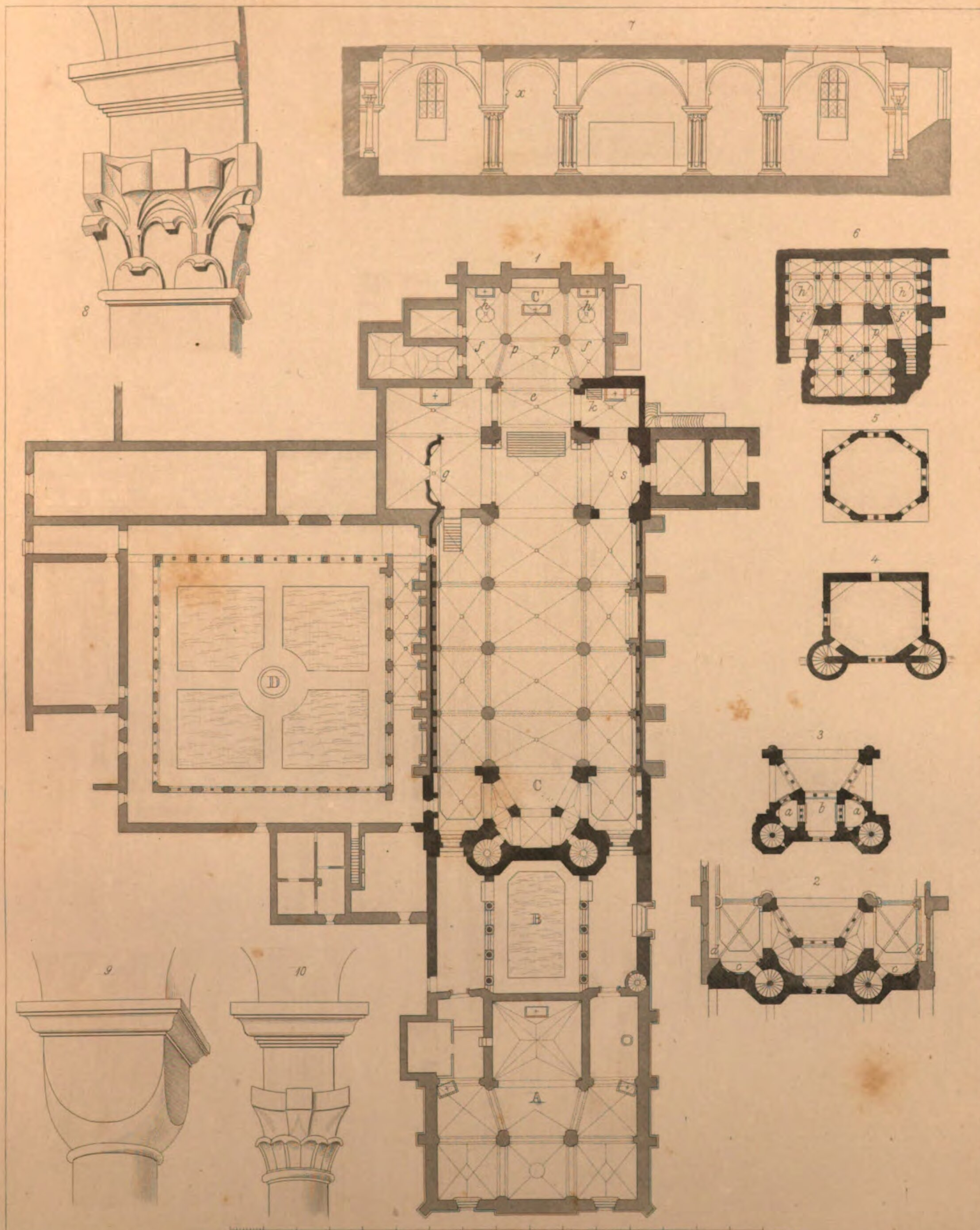
T. O. Weigel, Leipzig.



Lüdeke gez. J. Poppel gest.

ORGEL DER S. MARIENKIRCHE ZU LÜBEK
1508.

T.O. Weigel Leipzig



F. v. Quast gez. · J. Poppel gest.

MÜNSTERKIRCHE ZU ESSEN.

1.

T. O. Weigel, Leipzig.



F. v. Quast gez.

J. Poppel gest.

MÜNSTERKIRCHE ZU ESSEN.

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



F. v. Quast gez. J. Poppel gest.

MÜNSTERKIRCHE ZU ESSEN.

3.

T. O. Weigel. Leipzig.



Lüdeke gez. J. Poppel gest.

RATHHAUS ZU BRESLAU

14.15. JAHRH.

T. O. Weigel, Leipzig.



C. Schütz gez.

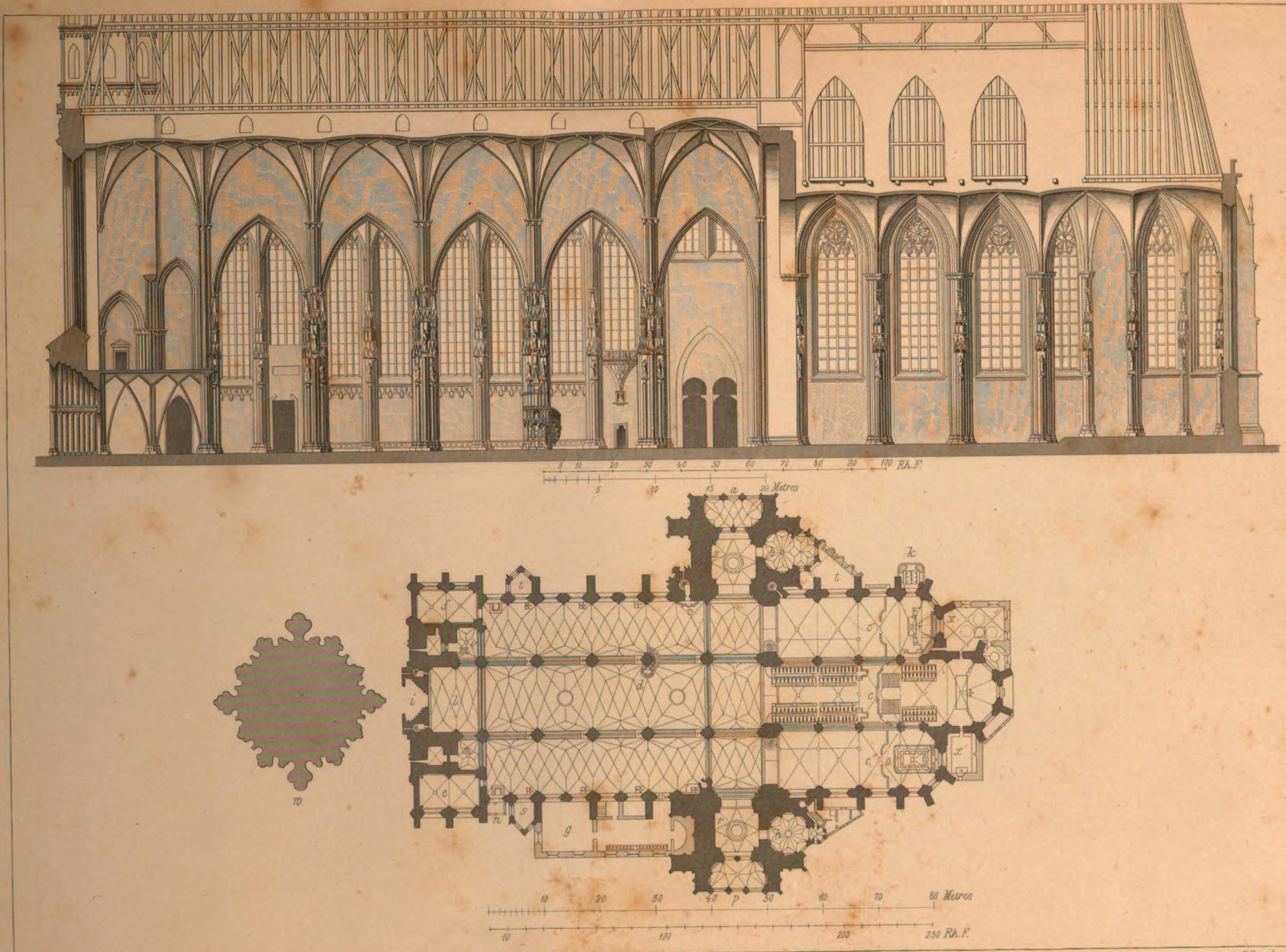
J. Poppel gest.

DER ST. STEPHANSDOM IN WIEN

1144? - 1511.

I.

T. O. Weigel Leipzig.

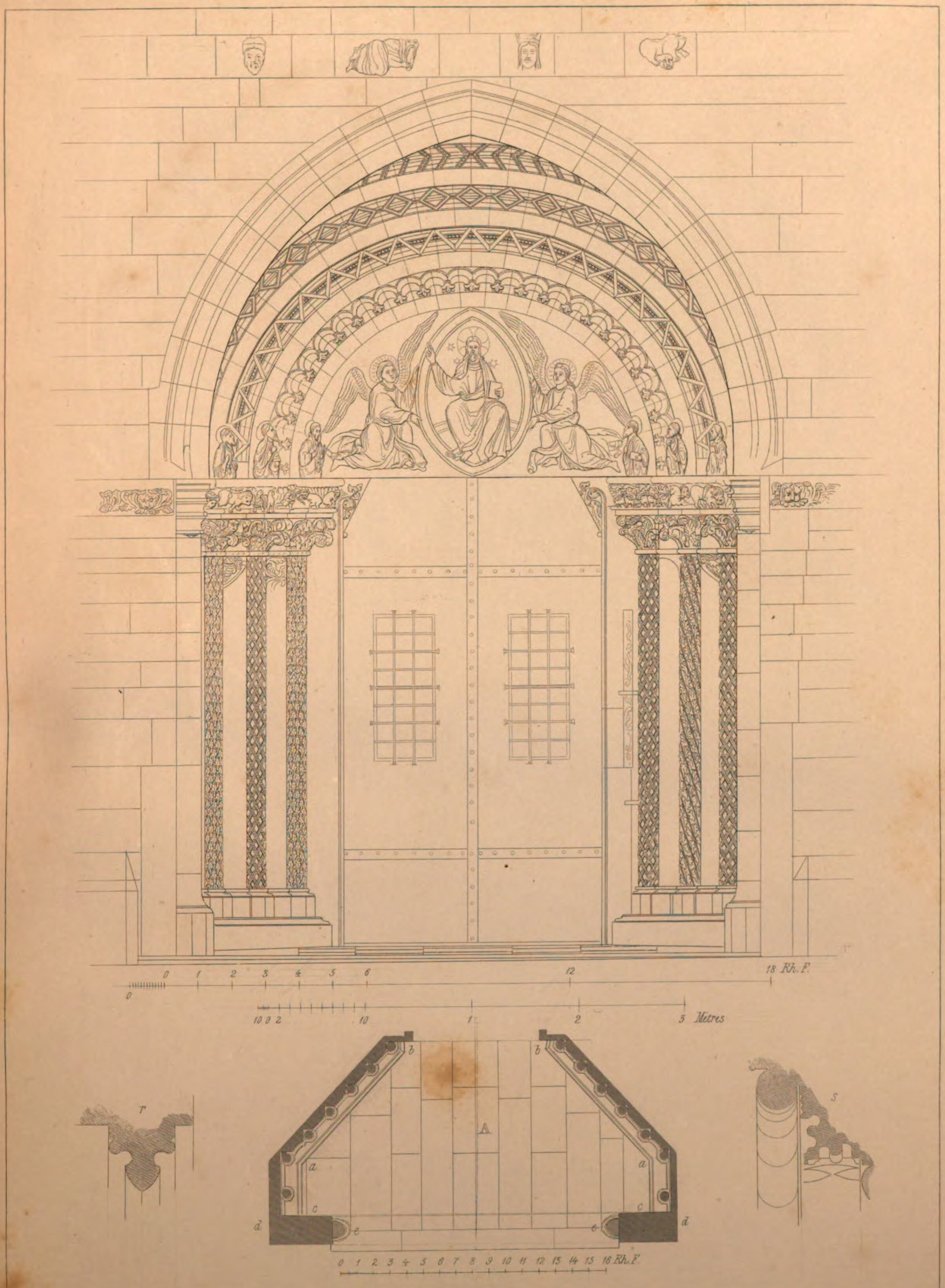


DER ST. STEPHANSDOM IN WIEN

1144 ? - 1511

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



L. Oescher gez. J. Hippel gest.

DER ST. STEPHANSDOM IN WIEN

1150–1258.

3.

T. O. Weigel Leipzig



J. Poppel gest.

PORTAL DER CAPELLE ZU HEILSBRONN

1200-1215.

T. O. Weigel Leipzig.



Lüdecke gez. J. Poppel gest.

STEINTHOR ZU ANCLAM

14. JAHRH.

T. O. Weigel Leipzig

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DAS DIPTYCHON DES BISCHOFS ULRICH VON AUGSBURG (VIELMEHR DES BISCHOFS ELLENHARD VON FREISING).

(Grösse des Originals.)

Irregeleitet durch eine ungenaue Mittheilung habe ich die Evangelienbücher der beiden Bischöfe von Augsburg und Freising in der kön. Bibliothek zu München verwechselt und den Irrthum erst bemerkt, nachdem ein Theil der Auflage der Platten gedruckt war.

Der Bischof Ellenhard ist im März 1058 gestorben und hat 25 Jahre auf dem bischöflichen Stuhl von Freising gesessen. Er hat im J. 1051 seinem Stift zwei Evangelienbücher geschenkt, deren Deckel mit Elfenbeinreliefs, umgeben von gravierten Messingstreifen, geschmückt sind. Die schriftlichen Urkunden der Schenkung finden sich (aber wohl in späterer Copie) auf den ersten Pergamentblättern der Handschriften.

Wir haben demnach eine Kunstarbeit, wenn nicht aus dem 10., doch aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts vor uns. Ihre Bedeutung liegt, wie man aus der Bildtafel sieht, nicht in der Weise oder gar der Schönheit der Formen, wohl aber in ihren Beziehungen zu ähnlichen Werken deutscher und italienischer Kunst. In nichts ist die Kunst so selbstständig, als in der Wahl der Motive; nichts verräth demnach so sicher den Zusammenhang eines Kunstwerks mit einem andern, als die Aehnlichkeit der Motive. Die Art, wie die beiden Kriegsknechte neben dem Kreuz ihre Lanzen handhaben, selbst die Bewegungen von Maria und Johannes, stimmen mit dem Bamberger Diptychon (Band II. Bildnerei p. 1) so auffallend überein, dass ein Zusammenhang zwischen beiden, oder eine gemeinschaftliche Quelle anzunehmen ist.

Viel auffallender und zugleich bedeutungsvoller sind die Beziehungen, die sich zu Werken der italienischen Bildnerei herausstellen. Auf dem einen Freisinger Diptychon, das wir hier mittheilen, ist die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung vorgestellt; auf dem gleich grossen Diptychon des zweiten Codex sind die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, die Taufe und die Auferstehung abgebildet. Nun findet sich in einer kleinen Kirche S. Leonardo bei Florenz eine Kanzel mit Marmorreliefs desselben oder verwandten Inhalts, dem Styl und der Technik nach vom Ende des 12. Jahrhunderts.* Hierbei finden sich in der Kreuzabnahme für Maria, Joseph von Arimathia die gleichen, für Nicodemus ganz ähnliche Motive, weiter ausgebildet als im Freisinger Relief, aber noch immer unvollkommen genug. Sie werden aber alsbald wieder aufgenommen von

* Vergl. E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig bei Brockhaus. 1835. p. 12.

einem hochbegabten Meister, der sich den Ruhm errungen, „der Wiederhersteller der Kunst in Italien“ geworden zu sein, von Nichola Pisano, und in Anwendung gebracht bei einem Relief über dem Eingang zu S. Martino in Lucca, vom J. 1230. Der sehr merkwürdigen Uebereinstimmung wegen haben wir die Abbildung desselben auf unsrer Tafel, oberhalb des Freisinger Reliefs mitgetheilt. Abgesehen von der edleren Ausdrucksweise des grossen italienischen Meisters und seinem feineren Gefühl für den Gang der Linien, sehen wir auf beiden Bildern gleichmässig die Mutter des Sohnes Arm umfassen, diesen — mit den Füssen noch angenagelt — mit dem Oberkörper, den Joseph umarmend stützt, ihr zugeneigt und Nicodemus knieend die Nägel aus den Füssen ziehend.

Wer hierin noch keinen Zusammenhang finden sollte, dem würde ich rathen, sich des Nichola Kanzel im Baptisterium zu Pisa vom J. 1260 zu vergegenwärtigen und sie mit den Freisinger Reliefs zu vergleichen. Bei der Geburt Christi wird er dieselbe Anordnung bis selbst auf die eigenthümliche Vase, in welcher das neugeborne Kind stehend gebadet wird, bei der Kreuzigung die horizontal ausgebreiteten Arme Christi und sogar den Hauptmann mit seiner Betheuerung (zur Linken des Gekreuzigten) wiederfinden, wie er in der Freisinger Tafel abgebildet ist.

Aus dem Umstand, dass die Reliefs an dem Freisinger Codex um nahebei zweihundert Jahr älter sind als die italienischen, wird Niemand den Schluss ziehen wollen, die italienischen Meister haben sie gekannt und benutzt; wohl aber deutet die auffallende Uebereinstimmung unter ihnen auf gemeinschaftliche künstlerische Traditionen aus möglicher Weise sehr alter Zeit, welche zugleich mit dem kirchlichen Ritus ihre Verbreitung in alle christianisierten Länder gefunden haben. Jener Umstand aber, dass die Motive vom Freisinger Diptychon in viel freierer und schönerer Ausbildung schon ein halbes Jahrhundert früher bei dem Bamberger Codex vorkommen, mahnt uns nachdrücklich zur Vorsicht, wo es gilt, den Stand der Kunstbildung einer Periode im Allgemeinen zu charakterisieren. Dem Bischof von Freising lag es sicher so sehr am Herzen, seinem Stift ein preiswürdiges Geschenk zu machen, als dem Kaiser Heinrich seinerseits es darum zu thun gewesen; allein auf der Höhe der Bamberger Schule standen eben die anderen gleichzeitigen künstlerischen Kräfte nicht; nicht in Italien, nicht in Hildesheim, noch in Freising.

Der Freisinger Codex wird eröffnet mit einem Titelblatt, auf welchem in streng byzantinischer Weise ohne Andeutung selbstständiger künstlerischer Regung, der Bischof Ellenhard in gebückter Stellung, neben seinem Schutzpatron, St. Andreas, der das geschenkte Buch emporhält, und über Beiden Christus, Halbfigur, griechisch segnend, das Evangelienbuch in der Linken, abgebildet sind. Alle Inschriften, zum Theil versificiert, sind lateinisch. Diejenige, welche als Urkunde zu betrachten, lautet: Ex dono reverend. presulis Ellenhardi de anno 10L1; sedit annis xxv obiit 10L8, mense Martio. Fundator huius collegiate Ecclesie Sti. Andree montis Frisingensis. Collocet eum Dominus cum principibus populi sui.

DIE GEBURT DES JOHANNES.

Relief von Albrecht Dürer.

Mit einer Bildtafel ungefähr in der Grösse des Originals.

Wie bekannt und anerkannt auch Dürers künstlerische Vielseitigkeit ist, so war er doch als Bildschnitzer lange Zeit in Zweifel gezogen; vornehmlich, weil ihm Dinge zugeschrieben, oder um bestimmter zu sprechen, zur Last gelegt wurden, die schwache Hände nach seinen Holzschnitten gefertigt. Unter den Schnitzwerken, die man mit Recht als seine eignen Arbeiten in Anspruch nehmen kann, stehen zwei Hochreliefs aus Speckstein von beiläufig 8 Z. Höhe und 6 Z. Breite obenan, von denen das eine in dem Museum zu Braunschweig, das andere im Britischen Museum zu London aufbewahrt wird. Beide gehören zur Geschichte des Täufers Johannes, und behandeln das eine seine Geburt, das andere seine Predigt an dem Ufer des Jordan. Auf letzterem zeichnet sich besonders eine prächtige Kriegergestalt aus; sehr ausdruckvoll sind aber auch zwei Alte, die sich über die gewaltige Rede des Predigers in der Wüste besprechen, und eine Mutter, die aufmerksam hört und zugleich ihr Kind nährt.

Das Relief, dessen Abbildung wir geben, ist im Britischen Museum und stellt die Geburt des Johannes vor. Es ist ganz wie ein Gemälde componiert, als ständen dem Bildhauer die Vortheile perspectivischer Zeichnung zu Gebote wie dem Maler, so dass wir Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, in letzterem sogar einen geöffneten Wandschrank und eine Aussicht in die freie Landschaft vor uns haben; ja der Künstler hat kein Bedenken getragen, das Bett so in den Mittelgrund zu stellen, dass es uns in vollständiger Verkürzung erscheint. Wie unzulässig auch diese Anordnung vom Standpunkt des reinen Styls erscheinen mag, man muss gestehen, dass Dürer mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit das Unzuträgliche zu überwinden verstanden hat, so dass wir es erst wahrnehmen, wenn wir uns der Gesetze erinnern.

Die Scene ist im Zimmer der Elisabeth, das zum guten Theil von ihrem mit Vorhängen, Fransen und Troddeln versehenen Himmelbett eingenommen wird, und wo Flaschen und Büchsen auf Gesimsen nicht fehlen. Die hochbetagte Wöchnerin liegt im Bett und wendet sich gegen einen ihrer guten Freunde, der ihr aus einer Arzneiflasche Stärkung anbietet; sie aber lehnt sie ab, und erklärt sich heiter gemüthlich für die Stärkung aus der Suppenschüssel, die ihr die Magd gereicht und angelegentlich empfiehlt.

Während diese drei auf solche Weise mit und unter sich beschäftigt sind, wird im Vorgrund eine ganz andere Angelegenheit mit grossem Eifer betrieben. Dem stumm gewordenen Vater Zacharias ist ein Täfelchen in die Hand gegeben worden, dass er seinen Willen darauf kund thun wie das Kindlein heissen solle? Gleich als ob der rechte Name beim Anblick des Kindes kommen werde, wird ihm dieses von der Hebamme zur Ansicht vorgehalten

und der Kleine selbst will durch ein freundliches, liebliches Gesichtchen dazu beitragen, dass der Griffel keinen unliebsamen Namen schreibe. Schon hat Zacharias angefangen zu schreiben, und ein alter, schriftgelehrter Hausfreund will die Schrift entziffern — da thut Zacharias seinen Mund auf und verkündet mit eigner Stimme, was er hatte schreiben wollen. Merkwürdiger Weise äussert über diess Wunder Niemand Erstaunen; es dringt — wie es scheint — gar nicht einmal zur Wöchnerin; die Hebamme, der Hausfreund sind noch ganz in der dem Wunder vorausgehenden Stimmung, und ein dritter Freund sucht mit blinzelnden Augen den Sinn der Schriftzüge zu erforschen. Nur der Bologneser Hund, der links im Vorgrund sitzt, nimmt den neuen Vorgang wahr und horcht sichtlich auf die lange nicht mehr vernommene Stimme. — Ich weiss nicht, ob eine Absicht dahinter steckt, und will sie nicht unbedingt dem Meister aufdringen. Gewiss aber ist, dass die Menschen in der Umgebung des Hausvaters keinerlei Ungewohntes zu gewahren das Aussehen haben; und ebenso, dass die ganze Auffassung ein mehr humoristisches und gemüthliches Gepräge, als das des feierlichen Ernstes hat.

Ausgearbeitet ist das Relief mit der grössten Sorgfalt, und jeder Finger und jede Falte so bestimmt und fein durchgebildet, dass man die Arbeit eines Künstlers zu sehen glaubt, der im Schnitzwerk seinen Lebensberuf gefunden und bereits sehr viel in diesem Fach geleistet hat. Und doch sind nur sehr wenige Schnitzwerke bekannt, die man mit einiger Zuversicht dem Albrecht Dürer zuschreiben kann. Von Speckstein sind die beiden hier genannten die einzigen, von denen man weiss.

DIE DREI MARIEN.

ALABASTERGRUPPE IN BRESLAU.

14 Zoll hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Seltsame Räthsel werden dem Kunstforscher zuweilen aufgegeben. In Dr. Franz Hubert Müllers „Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters.“ 2. Aufl. Leipzig und Darmstadt 1837. Zweite Abtheilung p. 35 wird ein Relief in Abbildung mitgetheilt von der Kreuztragung Christi. Es ist acht Zoll hoch, aus gebranntem Thon, stand ehedem in einer Dorfkirche im Rheingau, und ward der Vergessenheit und wohl auch der Zerstörung entzogen durch den Herrn Archivar Habel in Mainz, der es käuflich an sich brachte. Die Abbildung gibt keinen besonders hohen Begriff von dem Werk; den Formen wie den Motiven fehlt es an künstlerischem Gefühl; es scheint die Arbeit eines untergeordneten Künstlers vom Anfang des 16. Jahrh. zu sein! Die interessanteste Stelle im Relief bildet die Gruppe der nachfolgenden Frauen mit Johannes; dennoch ist auch sie ohne das Bezeichnende der Lage, ohne wirkliche Wärme der Empfindung.

Wie war ich daher erstaunt, als ich in Breslau unter den in dem Universitäts-Museum aufgestellten Alterthümern eine runde Gruppe in Alabaster fand, die in der Zusammenstellung ebenso sehr an die Mariengruppe des rheinischen Reliefs erinnert, als sie in Bezug auf künstlerisches Gefühl und auf Durchbildung sie weit überragt.* Ein Blick aber auf beide genügt zu der Ueberzeugung, dass die eine nicht ohne die andere entstanden sein kann. Welches ist die ältere?

Betrachten wir zuerst unsre Gruppe! Die Mutter Jesu ist dem Sohne auf dem letzten Lebenswege gefolgt; sie kann nicht weiter; sie bricht zusammen; Knie und Kreuz knicken ein, die Arme hängen schlaff; aus dem Antlitz schwindet das Leben. Ihre Begleiterin, Maria Jacobi, hatte sie am linken Arm gefasst und hält sie noch am Oberarm, während die Hand der ihrigen schon entgleitet; schmerzlich theilnehmend blickt sie zu ihr nieder. Maria Magdalena ist hinter ihr gegangen; sie umfasst die Sinkende so, dass sie sie am linken Ober- und am rechten Vorderarm hält und mit mildem innigen Mitleid sie anblickt. Beiden Begleiterinnen aber steht ein tieferer Schmerz, der sie ganz einnimmt, im Antlitz, so dass sie nicht, wie sie wohl sonst thäten, mit ganzer Seele bei der Ohnmächtigen sind. Alle drei sind in weite Mäntel gehüllt und haben grosse Tücher um den Kopf geschlagen, deren Falten die Stirn bedecken und den Hals umschliessen.

* Augenzeugen schildern sie freilich als ein Werk von grosser Schönheit und setzen es in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In der rheinischen Gruppe ist die äussere Anordnung beibehalten, nur steht Johannes an der Stelle der Maria Jacobi; Mäntel und Kopftücher haben die gleiche Anordnung. Aber Maria sinkt nicht in Ohnmacht, sondern kreuzt die Hände über die Brust und blickt nach dem Kreuzträger. Dennoch stützt Johannes ihren linken Arm, dennoch umfasst Magdalena sie von beiden Seiten, sieht indess nicht auf sie, sondern nach uns. Die Erweiterung der Gruppe durch noch zwei weibliche Figuren ist von keinem Belang.

In gleicher Weise schwach motiviert sind auch die Gewänder, so dass sie weder durch die Form, noch durch die Bewegung des Körpers gebildet sind. Im Ganzen aber erinnern die weichgeschwungenen Falten an die ältere cölnische Schule, was bei der Breslauer Gruppe nicht der Fall ist, für welche es schwer wird, eine Heimath anzugeben.

Zu der feinen Empfindung, die sich in jeder Bewegung, bis selbst der einzelnen Finger kund gibt, kommt eine sehr lebendige Phantasie für die Formen, namentlich für das Gefälte. Man gehe nur den Rändern nach und beobachte die mannichfache und zarte Bewegung der Linien! man verfolge nur den Zug der Falten, den klaren Zusammenhang, die reine Durchbildung! Und welcher Geschmack herrscht in der Anordnung! namentlich der Kopftücher! Ganz besonders bewunderungswürdig sind Köpfe und Hände, sowohl was die Vollkommenheit der Form, als was den Ausdruck betrifft; so dass, wenn nicht doch einige Schwächen der Zeichnung, namentlich in der Stellung der Beine und Füsse das frühe Alter verriethen, man auf den Gedanken kommen könnte, ein Werk der Neuzeit vor sich zu sehen.

Bei der Frage nun, welcher der beiden Arbeiten das Erstgeburtrecht zustehe? scheint die gewöhnliche Erfahrung, nach welcher die Kunst vom Unvollkommenen zum Vollkommneren fortschreitet, die Antwort nicht zu geben. Wo dies nehmlich der Fall ist, sind die Motive immer zuerst da und werden nur in der weitern Ausbildung verfeinert, während zugleich die Form reiner ausgebildet wird. Das rheinische Relief ist unvollkommener, als die Breslauer runde Gruppe, seine Formen aber haben nichts Ursprüngliches, sondern vielmehr etwas Gewohntes, aber nicht Verstandenes.* Die Motive aber, die die ganze Zusammenstellung erklären, fehlen geradezu.

Desshalb halte ich die Breslauer Gruppe für älter, und mit Rücksicht auf die Feinheit und Reinheit der Form, noch älter, als die Ausbreitung des Naturalismus, also etwa aus der Zeit von 1420. Wo sie aber entstanden sein kann, vermag ich aus der Vergleichung mit andern Kunstwerken nicht zu bestimmen. Nur eines wird man daran erkennen, dass ein Haupthinderniss der vollendeten Entwickelung deutscher Bildnerei in dem Mangel an edlem Material zu suchen ist, und dass, wo sie einmal statt des rohen Sand- oder Kalksteins, nur Alabaster nehmen konnte, sie die Fähigkeit hoher Vollendung zeigt.

* Ich bemerke wiederholt, dass ich nur nach der angeführten Zeichnung urtheile, und dass ich dies thue, weil Herrn Müller's Abbildungen alle das Gepräge strenger Gewissenhaftigkeit haben.

DAS GRABMAL HERZOG HEINRICH'S IV.

VON BRESLAU.

6 F. 3 Z. lang, 2 F. 9 Z. breit.

Mit einer Bildtafel.

Das Grabmal des Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Breslau gehört in allen Beziehungen zu den bedeutendsten Denkmalen der deutschen Kunst. Es gibt uns das lebenswahre Bildniss eines der ritterlichsten, zugleich als Held und als Sänger ausgezeichneten deutschen Fürsten, im Waffenschmuck und in der Herrscherpracht seiner Zeit; es zeigt uns die deutsche (und aller Wahrscheinlichkeit nach eine schlesische) Bildhauerschule zu Ende des XIII. Jahrhunderts auf einer hohen Stufe selbständiger Ausbildung, und ist wirklich von grosser Schönheit, und es zeigt uns den Gebrauch einer Technik, die in gleichen Mâssen und in gleichem Grade der Vollkommenheit nicht leicht wieder gefunden werden wird; denn die lebensgrosse Gestalt ist von gebrannter Thonerde.

Herzog Heinrich IV., der Sohn Heinrich's III. und Jutta's, einer Fürstentochter von Masovien, trat die Regierung nach seines Vaters Tode 1266 unter Vormundschaft, und 1268 selbständig an. Bei den herrschenden Zerwürfnissen im Reich und der daraus folgenden allgemeinen Unsicherheit hatte er sich an den mächtigen Nachbar, König Ottokar von Böhmen, angeschlossen und blieb auch sein Bundesgenosse gegen Rudolf von Habsburg, selbst noch in der Schlacht auf dem Marchfelde, in welcher Ottokar den Tod fand (26. Aug. 1278). Heinrichs kriegerischer und eroberungslustiger Geist verwickelte ihn in manche Fehde, und nicht aus jeder ging er siegreich hervor. Von Boleslaw von Liegnitz überfallen und gefangen genommen, hatten ihn nicht seine treuen Breslauer befreien können, und erst Ottokar's von Böhmen Vermittelung war die Freilassung Heinrichs gegen Lösegeld gelungen (1277). Glücklicher war er in der Ausführung seines Racheplans gegen die treulosen Vettern, Heinrich von Liegnitz, Boleslaw's Sohn, Przemisl von Grosspolen und Konrad von Glogau, die er — freilich auch verrätherischer Weise — gefangen nahm (1281) und nur gegen Gebietsabtretungen frei gab. 1284 unternahm er einen Kriegszug nach Polen und eroberte Kalisch; kam aber in demselben Jahre in Streit mit dem Bischof Thomas II. von Breslau, welcher ihm am 6. Jan. 1285 den Kirchenbann und der Stadt Breslau das Interdict zuzog. Inzwischen hatte sich weder Heinrich noch die Stadt Breslau einschüchtern lassen Da der Bischof die Stadt verlassen und sich nach Ratibor gewendet, das ihn auszuliefern sich weigerte, so zog der Herzog mit Heeresmacht dahin und belagerte die Stadt. Hunger erzwang die Uebergabe. Als aber der Bischof an der Spitze der Geistlichkeit und in geistlichem Pomp ins Lager kam, um sich als Gefangener zu stellen, da ward Heinrich's Sinn gerührt; ehrfurchtvoll beugte er vor dem Diener der Kirche das Knie und versöhnte sich mit ihm, was ihm den Beinamen

„Probus" („der Fromme") zuzog. Fortan bewies er sich gegen die Geistlichkeit Breslau's überaus mildthätig mit Schenkungen und Stiftungen und gründete 1288 die Kirche zum heil. Kreuz auf der Dominsel der Stadt. 1289 wurde er nach dem Tode Herzog Lesko's des Schwarzen von den Grossen des Reichs zum Herzog von Polen ernannt und besetzte Krakau. Er hatte an Wladislaw, dem Halbbruder des verstorbenen Lesko, einen gefährlichen Nebenbuhler, den er indess mit Hülfe Heinrich's von Liegnitz niederschlug, so dass seine Herrschaft über Polen anerkannt war. Sie schlug ihm aber doch zum Unheil aus. Der vergrösserte Besitz hatte ihn nach dem Königstitel lüstern gemacht. Der Papst, an den er sich in dieser Angelegenheit wandte, war gern bereit, die Erlaubniss zur Königskrone gegen 12000 Mark Silbers zu geben; und Heinrich sandte die geforderte Summe. Aber der Ueberbringer unterschlug 400 Mark und ergänzte das Fehlende mit falscher Münze. Den unausbleiblichen Folgen sich entziehend, floh der Betrüger, sandte aber zugleich, aus Furcht vor Heinrich's Rache, seinem Bruder, des Herzogs Leibarzt, Gift, womit dieser den Fürsten tödtete. Es gibt uns ein ergreifendes und schönes Bild des Sterbenden, wenn wir lesen, dass er sich im Angesicht des unvermeidlichen Todes aus dem Bett auf Asche legen liess und die Worte sprach: „Du bist aus Asche und sollst wieder zu Asche werden!" und dass er den überführten und geständigen Verbrecher vor sein Sterbelager bringen liess, ihm seine Missethat vergab, und auch die bestimmtesten letztwilligen Befehle aussprach, ihn niemals vor Gericht zu stellen noch zu verfolgen. Er starb am 23. Junius 1290, in der Blüthe des Mannesalters.

Er war aber nicht allein ein Führer des Volks im Krieg, sondern während seiner 22jährigen Regierung unaufhörlich für die Entwickelung des bürgerlichen Wohlstandes, für das Aufleben von Handel und Gewerbe, für Ausdehnung der Sicherheit des Verkehrs thätig. Namentlich verdankt Breslau den von ihm gegebenen Freiheiten und Gerechtsamen seine grosse Bedeutung im Mittelalter. Aber noch ein anderer Ruhm haftet an seinem Andenken: der Ruhm des Dichters. In der Manessischen Sammlung Bd. I. S. 3, sind zwei „Minnelieder" von ihm, deren erstes das „Liebesglück" besingt, das zweite aber die Geliebte wegen unerwiederter Liebe vor dem „Minnegericht" verklagt, an welchem der Mai, der Sommer, die Wiese, der blumige Klee, der grüne Wald, die Frühlingssonne und Frau Minne zu seinen Gunsten ein so hartes Urtheil fällen, dass er ausruft:

„Ir zarter lip der möht ez nicht erliden:
Lant mich e sterben, si genesen!".

Und zwei gleichzeitige süddeutsche Dichter, der Tanhuser und Ottokar von Horneck singen sein Lob mit beredten Worten. Der erste sagt: (Maness. Sammlung Bd. I. S. 64.)

Uz Polon lande ein fürste wert
des wil ich nicht vergezzen,
vro ere sin z'allen ziten gert,
diu hat in wol besezzen.
Herzogen Heinrich eren rich
von Pressela genennet,
den wil ich loben sicherlich,

min zunge in wol erkennet;
het er tusend fürsten gut,
seit man in tutschen richen,
daz vergebe sin milder mut
und tet ez willeclichen;
fride und recht ist uzgesant
von im uf sine straze.

Und Ottokar von Horneck, der Heinrichs Tod ausführlich beschreibt, sagt (Oestreich. Landeschronik Kap. 213):

Iu ist licht e geseit
von des fürsten wirdicheit,
der zu Presla Herzog was.
Waz ich von Tugenden je gelas,
die ein fürste haben sol,
der was Herzog Heinrich vol.
Der buch' was er wol gelert,
ouch het in Got damit geert,
daz er zu aller ritterschaft
hat beidiu chunst unde chraft;
ouch hort ich, daz er wer'
getriu und guter richter,
menlich, wahrhaft und milt,
mit des frides schilt
beschirmet er vor freisen
witewen und weisen.

Sein Grabmal steht in der von ihm erbauten Kreuzkirche auf der Dominsel zu Breslau, vor dem Hochaltar im hohen Chor. Das Grabmal hat die von alten Sarkophagen abgeleitete Form eines etwas über 6 F. langen, nicht ganz 3 F. breiten und ebenso hohen Kastens mit einer Deckplatte, auf welcher die Gestalt des Herzogs in Hochrelief abgebildet ist, wie unsere Bildtafel sie zeigt. Wunderlicher Weise ist sie zugleich stehend und liegend gedacht, die Beine befinden sich in halber Ausschreitung, die Arme halten Schild und Schwert fast kampfbereit; aber unter dem Kopf liegt ein Kissen, das ihn wie einen Schlafenden oder Todten nach vorn überdrückt, während die Augen doch offen sind. Die jugendlich-männlichen Züge sind schön geformt und von feinem, milden Ausdruck, die Haare hängen in langen Locken über die Ohren, sind aber über der Stirn horizontal glatt geschnitten.

Es ist schon gesagt, dass die ganze Platte aus gebranntem Thon besteht. Da sie aber auch ganz bemalt und die Tracht und alles Beiwerk mit der grössten Genauigkeit ausgeführt ist, so erhält man ein vollständiges Zeitbild. Den rothen gestickten Herzogshut umgibt eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Borte, und eine zweite ähnliche überdeckt ihn gleich einem Bügel. Das Kissen unter dem Kopf ist grau überzogen, doch so, dass das Weisse neben den Knöpfchen des Ueberzugs überall vorsieht. Zu beiden Seiten des Kopfes sind die Wappenschilde von Schlesien und Polen angebracht. Den Kampfschild mit dem schwarzen schlesischen Adler mit rothen Füssen und silberner Brustbinde, auf goldenem Grunde, hat der Herzog in der Linken, in der Rechten hält er das Schwert mit goldnem Knopf und langen Kreuz-

Stangen. Das Schwert steckt in einer schwarzen, grünverzierten Scheide und ist von einer grünen, mit goldnen Schnallen, Buckeln und Lilien verzierten Koppel umwunden. Der Fürst trägt enganliegende Beinkleider von Eisengestrick, und Sporen mit Spitzen statt der Räder; darüber einen grünen, gestreiften Kittel, der vom Hals zum Knie reicht. Darüber liegt das nicht enganschliessende Panzerhemd, das in Falten um den Hals sich legt, auch den Arm nicht eng umschliesst und nicht ganz bis zum Knie reicht. Ueber das Panzerhemd ist sodann der goldene Waffenrock mit den schwarzen schlesischen Adlern gezogen; er hat keine Aermel, reicht bis zu den Waden, ist sowohl vorn als hinten und an beiden Seiten aufgeschlitzt und wird durch einen rothen Gürtel zusammengehalten. Endlich umgibt der rothe, mit weissem Hermelin gefütterte und schwarzen Schwänzchen gezierte, über die Brust durch eine goldene Borte und Rosetten festgehaltene Herzogsmantel die ganze Gestalt und bricht sich an den Füssen in schweren Falten. Die Fläche unter den Füssen ist grün. Um den Deckstein läuft in erhobenen weissen Buchstaben runder, romanischer Schrift, folgende Inschrift:

† Hen. quartus. mill. tria. c. minus. x. obit ille
Egregiis. annis. Sle. Cra. San. Dux nocte. Johannis.*)

Der Künstler dieses Werkes ist nicht bekannt; dass es aus der Zeit unmittelbar nach des Herzogs Tode stamme, ergibt sich unzweifelhaft aus der Vergleichung mit spätern Werken. Auch glaube ich, dass es als Denkmal einer besonderen schlesischen Bildhauerschule in Anspruch genommen werden könne, da sich in Breslau und Umgegend noch mehr Spuren einer vorausgegangenen und nachfolgenden Kunstthätigkeit zeigen.

Von geringerem Kunstwerth sind die Relieffiguren des Kastens. Unter vier Bogen von Kleeblattform an der einen, unter fünf Bogen an der andern langen und einem ähnlichen an jeder schmalen Seite ist eine Art Leichenconduct angebracht: zu Häupten zwei Kirchendiener mit Kerzen, zu Füssen der Bischof mit zwei Ministranten, an der Schwertseite fürstliche Personen männlichen und weiblichen Geschlechts nebst Gefolge, immer drei Figuren, sämmtlich im mannichfaltigsten Ausdruck der Todtenklage; an der Schildseite eine Anzahl Geistlicher. An jeder Ecke steht ein Engel, gleichsam als Stützpfeiler. Auch diese Figuren, die von untergeordneten Händen gemacht scheinen, sind bunt bemalt, aber nicht von gebrannter Erde, sondern aus Sandstein.

Da Heinrich ohne Leibeserben gestorben, und sein Vetter von Liegnitz, der ihn einst bekriegt, später im Kampf um die polnische Krone unterstützt, unter dem Namen Heinrich V. an seine Stelle trat, so ist es wahrscheinlich, dass dieser das Grabmal hat errichten lassen.

Indem wir aber in diesem Werk ein Denkmal deutscher Kunst bewundern, dürfen wir nicht vergessen, dass es zugleich ein Denkmal deutscher Bildung überhaupt ist, welche Heinrich und seine Vorfahren, die Kinder und Enkel der heiligen Hedwig (gest. 15. Oct. 1243) nach Schlesien gebracht und zum Heil des Landes dort ausgebreitet und befestigt haben.**)

*) Heinrich IV. starb 10 Jahr vor 1300, in seinen besten Jahren, Herzog von Schlesien, Krakau und Sandomirien in der Johannisnacht.

**) Vergl. Dr. F. G. G. Büsching, Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau etc. Breslau 1826.

ST. LUCAS MALT DIE HEIL. JUNGFRAU.
HOLZSCHNITZWERK IN DER ST. MAGDALENENKIRCHE
ZU BRESLAU.

4 F. 8 Z. hoch, 3 F. 9 Z. breit.

Mit einer Bildtafel.

Wer aufmerksamen Blicks durch die Strassen und Kirchen von Breslau geht, der muss bald die Ueberzeugung gewinnen, dass hier im fünfzehnten Jahrhundert eine grosse bildhauerische Thätigkeit gewaltet hat, davon an Grabdenkmalen und Altarwerken die Spuren reichlich wahrzunehmen sind. Auffallender Weise hat die Kunstgeschichte noch nicht Notiz davon genommen, obschon die Eigenthümlichkeiten jener Bildnereien auffallend und gewiss der Beachtung werth sind. Zwar erinnern sie etwas an die gleichzeitigen Arbeiten von Nürnberg und Ulm, aber mehr im Allgemeinen, als in den Motiven und in der einzelnen Formenbildung.

Unter den mancherlei Bildnereien in der St. Magdalenenkirche (von denen ich nur auf die Kreuztragung in vielen lebensgrossen ganzen Figuren aufmerksam machen will), wird man an der Wand einer Capelle im nördlichen Seitenschiff ein holzgeschnitztes Relief in goldnem Rahmen finden, das uns in das Hausleben der Jungfrau Maria versetzt. Die Heilige sitzt in ihrem Zimmer auf einem bequemen Armsessel und ist beschäftigt, ein Röckchen für den Sohn zu wirken, der vergnügt vor ihr am Boden sitzt und — wie es scheint — mit einem Vogel spielt, den er auf seiner Hand hält (der Vogel ist freilich nicht mehr vorhanden). Rechts, auf einem ziemlich hochbeinigen Lehnsessel sitzt ein Maler vor seiner Staffelei, die Palette und den Malstock in der Linken, mit der Rechten den Pinsel haltend und im Begriff zu malen, und zwar das Bildniss der ihm gegenübersitzenden Jungfrau. Die Situation ist so lebenswahr, der Maler erinnert so ganz an einen würdigen alten deutschen Meister, dass man im ersten Augenblick an eine ideale Welt nicht denkt, bis der — freilich in Lage und Grösse eines mässigen Pudels — unter des Malers Stuhl liegende Ochs uns erinnert, dass wir den Evangelisten Lucas vor uns haben, den die Legende bekanntlich zum Künstler gemacht.

Schwerlich ist das Bild ursprünglich so isoliert gewesen wie jetzt, da sich seine Herstellung nicht würde erklären lassen. Denn für ein Grabdenkmal passt der Gegenstand nicht und Bildwerke ohne bestimmten Zweck, etwa nur zur Wandverzierung, machte man in jener Zeit noch nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehörte es zu einem grössern Altarwerk mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau.

Die Auffassung des Gegenstandes, weit entfernt, den Künstler auf dem Standpunkt erhabener Idealität zu zeigen, ist vielmehr durch und durch gemüthlich. Die häusliche Beschäftigung der gebenedeiten Jungfrau wird durch die vom Maler angeordnete Sitzung nicht unterbrochen, sie wirkt ruhig fort; höchstens hat sie den Knaben vom Schooss herab auf den

Boden gesetzt, vielleicht auch nur um ruhiger arbeiten zu können; dabei aber sitzt sie so fest wie ein Modell und sieht den Maler so unverwandt an, dass man erkennt, wie viel ihr daran liegt, dass das Bild gut wird; dass sie wenigstens keine Schuld trägt, wenn es misslingen sollte. Der Maler seinerseits ist ganz Maler, und hat — bis auf das Oechslein — den Evangelisten ganz bei Seite gesetzt.

Er denkt gar nicht daran, dass es die Himmelskönigin oder die Mutter Gottes ist, die vor ihm sitzt, und vor der er eigentlich auf den Knien liegen müsste; auch an die künftigen Wunder des Bildes denkt er nicht; Haltung und Blicke verrathen nur den ernsten, gewissenhaften Künstler, der nach den sprechenden Zügen forscht und um ein wohlgetroffenes Bildniss sich bemüht.

Der natürlichen und gemüthlichen Auffassung gemäss ist die Darstellung ohne alles Pathos und bis in die Bewegung der Hände und Finger der Wirklichkeit entnommen. Der Ausdruck ist naiv und lebendig, bis sogar auf das Bewusstsein im Gesicht der Jungfrau, dass sie dem Maler hübsch und heiter erscheinen müsse.

Die Körperformen, in der Regel bei gleichzeitigen altdeutschen Bildschnitzern ziemlich mager, sind hier voll und rund und bei aller Natürlichkeit doch von Schönheitgefühl gehoben. Auffallend ist das sehr kindliche Gesicht der heil. Jungfrau, die hohe runde Stirn, die ganze Kopfrundung; eine Bildung, die auf den meisten Gemälden und Bildnereien der Zeit, die ich in Breslau gesehen, als feststehender Typus der Madonna sich zeigt, und der noch gegenwärtig der vorherrschende unter den Landmädchen der Umgegend ist; ein Anhaltpunkt für die Annahme, dass das Werk ein einheimisches sei. Die Bekleidung ist nicht dem Zeitcostüme angepasst, hat aber einen der Haltung des ganzen Bildes gemässen einfach natürlichen Charakter; nur der mit einem Perlenrand besetzte Mantel der Jungfrau deutet einigermâssen ihre höhere Stellung an. Die Anordnung der Gewänder ist verständig, obschon der Maler seine linke Schulter besser frei gehalten hätte; Gestalt und Bewegung sind sichtbar gelassen; der Brüche sind nicht zu viele und zu kleine; vielmehr ist auf grosse Flächen Bedacht genommen.

Mitten in einer Darstellung indess, die uns mit klarem Bewusstsein an eine Stelle des wirklichen Lebens versetzt, und uns im Ganzen wie im Einzelnen durch natürliche Züge in der Täuschung erhalten will, nimmt die einzige ideale Figur, der bei dem gänzlichen Mangel an Wirklichkeit, ja nur an Möglichkeit, nichts als die symbolische Bedeutung bleibt, der Ochs, sich sehr komisch aus.

Das Schnitzwerk, das sehr sorgfältig ausgeführt ist, hat sich dem beklagenswerthen Geschmack unterwerfen und bemalen lassen müssen, doch hat man die Farben mit einiger Mässigung aufgetragen.

DAS GRABMAL KÖNIG CASIMIRS IV.
VON POLEN.

9 Fuss lang, 5 Fuss 3 Zoll breit, 15 Fuss hoch.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Unter den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts in Nürnberg wird neben Adam Kraft vornehmlich Veit Stoss (Stuos) mit grosser Auszeichnung genannt. Die Werke, die man ihm dort zuschreibt, sind unter sich so verschieden, dass man an der Richtigkeit der Angaben zweifeln muss und mithin zu einer sichern Anschauung der Weise dieses Meisters nicht gelangen kann. Um so erfreulicher ist es, dass es Werke, wenn auch im fremden Lande, von ihm gibt, die durch seines Namens und der Jahrzahl Beischrift vollkommen beglaubigt, ausserdem vollkommen wohl erhalten sind: das Hochaltarwerk der Marienkirche in Krakau und das Grabmal des Polenkönigs Casimir IV. im Dom daselbst. Grund genug, die alte Starostenstadt zu besuchen, obschon sie auch noch manche andre sehr erfreuliche Ueberraschungen auf dem Kunstgebiet bereit hält. Bei dem fast ununterbrochenen Gottesdienst in der Marienkirche war es mir leider! nicht möglich, von dem kolossalen Altarwerk auch nur ein Fragment zu zeichnen; dagegen fand ich bei dem Grabmal Casimirs nicht nur kein Hinderniss, sondern sah mich in meinen Studien durch den dortigen Bischof Łentowski, sowie durch den Beistand des Herrn Prof. Jos. Kremer auf's beste unterstützt und gefördert, wofür ich nicht versäumen will, hier meinen verbindlichsten Dank abzustatten.

Die Grabmäler der polnischen Könige im Dom auf der Burg zu Krakau sind mehrfach in derselben Weise angeordnet, mit einem auf Säulen ruhenden Baldachin über dem Sarkophag. Unwillkührlich muss man dabei an das Sebaldusgrab in Nürnberg denken, und da diese Form in Deutschland vorher nicht üblich war, Veit Stoss aber 1494 nach Nürnberg übergesiedelt, ist es wohl möglich, dass seine Mittheilungen aus Krakau nicht ohne Einfluss auf Meister Vischer geblieben sind. Hierauf aber allein dürfte sich der Einfluss beschränken, den man vor einigen Jahren bis zu der Annahme ausdehnen wollte, Stoss sei der Erfinder, Vischer der Erzgiesser des Sebaldusgrabes. Dem sei, wie ihm wolle: das Grabmal Casimirs IV. von Veit Stoss ist von der bezeichneten Art. Es steht in der Südwest-Ecke der h. Kreuzcapelle, welche ihrerseits die Südwestecke des Doms bildet. Die Kreuzcapelle, auch die Jagellonische genannt, wurde von der Königin Elisabeth, einer Tochter des Kaisers Albrecht und Gemahlin Casimirs IV., des Jagelloniden, im J. 1473 erbaut. In die Ecke der Capelle rechts hat man das Grabmal des 1434 verstorbenen Königs Ladislaus, des Stammvaters der Jagelloniden versetzt; in der Ecke links aber dem König Casimir IV., gest. 1492,

die letzte Ruhestätte bereitet. Zu jedem Grabmal gehört ein Altar, und zu jedem Altar ein grosser dreiflügliger Gottesschrein mit Malereien, welche einer schlesischen Malerschule des 15. Jahrhunderts, davon sich in Breslau viele Denkmale befinden, anzugehören scheinen. Die Kreuzgewölbe aber der Decke, so wie die obern Wandflächen sind mit Bildern bemalt, die auf einen byzantinisch-russischen Urheber schliessen lassen.

Das Grabmal K. Casimirs nun, davon wir hier die Abbildung geben, ist so in die Ecke gestellt, dass nur eine Lang- und eine Schmalseite frei sind, während die andern beiden an die Wand sich anschliessen. Es besteht aus zwei Theilen, dem Sarkophag und dem Säulenbaldachin. Der Sarkophag, 2½ F. hoch, 3 F. breit und 6 F. und 8 Z. lang, ist von weiss und roth gesprenkeltem Marmor; drei Platten bedecken die Langseite, eine steht vor der schmalen Seite, und eine grosse Platte liegt oben auf. Auf dieser ist der Jagellonide in Lebensgrösse, im Schmuck des Königthums in Hochrelief abgebildet, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Scepter, die Krone auf dem Haupt, und mit dem faltenreichen Krönungsmantel angethan. Ein Löwe mit einem gekrönten Visierhelm hält das Schwert, ein zweiter gleicher, an der andern Seite den Schild mit dem polnischen Adler. Auf dem Kopf des Löwen steht ein Adler von nicht heraldischer Form, doch auch gekrönt. Der Mantel des Königs, reich mit Perlen und Edelsteinen besetzt, und durch eine Agraffe zusammengehalten, auf welcher eine gebärende Frau (als Sinnbild der Unsterblichkeit) in Hochrelief zu sehen, ist, um Bewegung in das Gefälte zu bringen, von der linken Seite über den rechten Arm geschlagen. Die Faltenbrüche sind scharfkantig, tief, die Kanten-Umrisse stark geschwungen; das Antlitz und die Hände sind mit grossem Verständniss der Natur, aber ohne jedmögliche Feinheit gemeisselt, so dass z. B. die Hautfalten wie Bindfäden auf der Stirn liegen, der Bart einer Bürste gleicht. Das Bild imponiert durch die ausserordentliche Energie des Machwerks, mit welcher der Marmor wie Holz geschnitten zu sein scheint und doch bis zur Spiegelglätte überarbeitet ist, sowie durch die Freiheit und Festigkeit der Zeichnung überhaupt.

An der Langseite sind drei Reliefplatten aneinander gefügt (s. Taf. 2.), auf denen der Künstler die Klage der Provinzen um den Tod des Königs hat darstellen wollen. Sie sind durch die verschiedenen Wappenschilde von Lithauen, Dobrzyń und Łeczyca kenntlich gemacht und drücken ihren Schmerz so kraftvoll aus, als sässe er mehr im Körper, als in der Seele, und sind dabei so vollkommene Slaven, als hätte sie der Künstler aus einer Schnapsschenke der Vorstadt geholt. An der schmalen Vorderseite wird von zwei klagenden Männern das Wappen von Polen gehalten und darüber ist das Monogramm mit der Unterschrift EIT STVOS 1492 angebracht, bei welcher die Auslassung des V weder mit den schärfsten Augen, noch dem schärfsten Verstand bis jetzt erklärt worden; während doch an einer andern Stelle im Dom, am Grabmal des Cardinal Friedrich, im Wort EORTVNA eine unleugbare Verwechslung von E und F vorkommt; welche denn auch hier anzunehmen wäre.

Betrachten wir nun den Baldachin, so muss uns vorerst die sehr barocke Archi-

tecktur auffallen, welche die Formen der Gothik wie Teig knetet, Flachbogen und Eselssattel durch einander mengt, Eichblätter in Schwämme verzerrt, Kugeln statt der Kreuzblumen aufsetzt und zuletzt — doch eine interessante, malerische Wirkung hervorbringt. Die tollsten Versetzungen und Auswüchse kommen an den Säulenbasen vor, die Säulenschäfte sind aus Bündeln kleiner Säulenansätze gebildet, nirgend ist ein Organismus eingehalten; wie denn an den Sarkophagreliefs Fialen wie Stricke zu Knoten gewunden sind. Die Capitäle haben nur annähernd ein Gleichgewicht der Masse, nur den allgemeinsten Umriss des Kelchcapitäls; aber sie reizen die Aufmerksamkeit durch die darauf angebrachten Reliefs. Ich habe zwei davon auf Taf. 2 mitgetheilt, daraus man wenigstens den Charakter der Composition und Zeichnung erkennen kann. Es ist mir nicht gelungen, den Sinn eines jeden Capitäls zu enträthseln und somit den Gedankengang zu finden. Ich glaube aber, dass er mit dem ersten Capitäl links an der Vorderseite meiner Zeichnung (Taf. 1) beginnt und zur Rechten weiter fortschreitend, in dem letzten Capitäl links auf der Rückseite sein Ende findet. Auf dem ersten Capitäl (das ich auf Taf. 2 abgebildet) sieht man Gott Vater mit der Weltkugel, Christus, dem ein Engel das Kreuz tragen hilft, und einen Engel der den Drachen überwindet, womit wohl die Kirche oder der h. Geist gemeint sein könnte, so dass wir die Dreieinigkeit vor uns hätten, zu welcher die drei schwebenden Engel des zweiten Capitäls sich anbetend verhielten (Taf. 2). Danach folgt Simsons Kampf mit dem Löwen, wenn nicht der mit einem Löwen ringende Jüngling eine andere Bedeutung hat; denn neben ihm ruht ein König im Jagdgewand und ein Krieger liegt (todt?) auf seinem Schild. Das vierte Capitäl nimmt sich aus wie die Vision eines Propheten, die Erscheinung Gottes, vor welcher fünf Männer wie geblendet sich entsetzen, und ein Schaf davon läuft. Leichter erklären sich die Reliefs der hintern Capitäle. Ein Engel und ein Greis am ersten weisen auf das Gesicht des Zacharias im Tempel hin; das zweite enthält deutlich die Verkündigung Mariä; das dritte den todten Christus im Schoosse der Mutter, (die Anspielung ist verständlich!) und das letzte Christus als Weltenrichter; also Geburt, Tod und ewige Herrschaft Christi.

Bei aller Willkühr der Composition sind doch die Figuren von solcher Lebendigkeit und so gut gedacht und motiviert, dass man sich gern in ihre Betrachtung versenkt. Auch fiel mir an ihnen eine andere, etwas feinere Zeichnung der Formen auf und eine weniger eckige Bewegung, als die anderen Bildnereien des Grabmals auszeichnet Auf die Ursache dieser Erscheinung ward ich durch Prof. Kremer hingeführt, der mir auf dem Rande des Schildes (auf welchem im dritten Capitäl der Geharnischte liegt) den Namen Jörg Hueber zeigte und die Mittheilung machte, dass dieser Künstler, ein Schüler von Veit Stoss, im J. 1494 das Krakauer städtische Bürgerrecht erlangt und eine eigne Werkstatt sich eingerichtet habe.

Der bisher in der Kunstgeschichte unbekannte Name verdient eine ehrenvolle Stelle; auch wird es sich der Mühe lohnen, seiner Thätigkeit weiter nachzuspüren.

Wir können die Capelle nicht verlassen, ohne vorher einen Blick auf das Grabmal des Vaters von Casimir IV., des Königs Ladislaus Jagiello zu werfen, das in

der entgegengesetzten Ecke steht. Die Anordnung ist im Allgemeinen dieselbe; am Sarkophag befinden sich die Wappen von acht polnischen Provinzen, die Gestalt des Königs liegt auf dem Sarkophag, das Haupt auf einem von Löwen gehaltenen Kissen; mit den Füssen tritt er auf einen Drachen. Auf den Stufen sieht man Jagdhunde einen Falken anbellen. Der Baldachin überrascht beim ersten Anblick durch seine Ausführung in italienischer Renaissance, während der Sarkophag und die untern Säulentheile deutlich das Gepräge der deutschen Kunst aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts tragen.

Zur Erklärung dieser Erscheinung dient vielleicht das Grabmal des zweiten Sohnes von Casimir IV., des Königs Carl Albrecht, gest. 1501, in einer Seitencapelle des rechten Seitenschiffs, das im reichsten Styl der italienischen Renaissance ausgeführt ist, und das, da in der Aufschrift desselben der Bruder des Verstorbenen, Sigismund, im J. 1507 zum „König" ernannt, noch als „Herzog" erwähnt wird, jedenfalls vor 1507 errichtet worden. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, dass der Architekt dieses Grabmals, vielleicht des frühesten Beispiels italienischer Renaissance diesseit der Alpen, allen Anzeichen nach ein florentinischer Künstler, den Auftrag erhalten, den bei der Versetzung des Grabmals Ladislaus Jagiello nach der Kreuzcapelle vielleicht beschädigten Baldachin, zu erneuen oder zu ersetzen, was er ohne Rücksicht auf den Styl des ganzen Werks in der ihm allein geläufigen und gültigen Weise gethan.

BILDNEREIEN DER SCHLESISCHEN SCHULE.

1490 c^a.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Im königlichen Museum christlicher Alterthümer zu Breslau ist ein Altarwerk, ein s. g. Gottesschrein, aufgestellt, den man aus einem der aufgehobenen Klöster hierher gerettet hat. Es ist ein grosses, umfangreiches und in seiner Art bedeutendes Werk, halb geschnitzt, halb gemalt. Die mittlere Abtheilung wird von einer überlebensgrossen aus Holz geschnitzten Madonna eingenommen; an den Flügeln sind innen die heiligen Familien gemalt, aussen Scenen aus der Geschichte Christi geschnitzt. Von zwei der gemalten Tafeln habe ich in der Abtheilung „Malerei" dieses Bandes, Abbildungen gegeben. Hier folgen zwei Tafeln mit Bildnereien der Rückseite. Ihre Gegenstände sind: die Verkündigung; die Geburt; die Anbetung der Könige; und die Darstellung im Tempel. Auffassung und Darstellung fallen nicht durch besondere Eigenthümlichkeit auf; ein sehr erfindungsreicher Kopf spricht nicht daraus und die Motive haben etwas Gewöhnliches, wenn sich auch hie und da, z. B. beim alten Simeon im Tempel, auch bei Maria hier und im Relief von der Geburt der Ausdruck zu wirklicher Innigkeit steigert.

Was mich bewogen, die Tafeln in das gegenwärtige Werk aufzunehmen, ist der Styl, in welchem sie ausgeführt sind, und der als ein weitrer Beleg für die Thätigkeit einer schlesischen Bildhauerschule im 15. Jahrhundert angesehen werden muss.

Zwar möchte es auf den ersten Blick scheinen, als hätten wir Arbeiten einer süddeutschen, namentlich schwäbischen Werkstatt vor uns. Denn sowohl die Bewegungen der Gestalten, als vornehmlich das Gefälte mit seinen zerknitterten Brüchen erinnert lebhaft an die Schnitzereien in Augsburg, Nördlingen, Ulm. Aber man könnte auch versucht sein, zu glauben, der Meister des Breslauer Altarwerks habe aus derselben Quelle geschöpft, zu welcher die schwäbischen Meister sich gewendet; denn die „Geburt Christi" erinnert an Memling, die „Darstellung im Tempel" sogar an den ältern Roger.

Gegen die Annahme eines schwäbischen Meisters als des Urhebers unsers Altarwerks sprechen nun vornehmlich jene charakteristischen Merkmale, auf die ich schon früher als auf eigenthümlich schlesische hingewiesen: das sind die slavischen Köpfe und Gesichtsbildungen, namentlich der Frauen, vor Allen der Maria. Dagegen sind so viele Einzelnheiten in den Schnitzwerken dieser Tafeln, die an die gleichzeitigen und frühern Werke in Süddeutschland erinnern, dass wir wohl an einen Zusammenhang mit den dortigeu Kunstschulen, na-

mentlich von Augsburg denken dürfen. Hier und in Nördlingen, Rothenburg etc. hatte der Styl und die Darstellweise der niederdeutschen Meister vornehmlich durch M. Schongauer und Friedr. Herlen Verbreitung gefunden, und wenn es auch nicht unmöglich ist, dass schlesische Künstler ebenso wie schwäbische in Gent und Antwerpen sich Raths erholt; ja wenn sogar in Breslau einige Bilder (z. B. das Altarwerk aus dem Dom von 1468 im Vereins-Museum) auf eine unmittelbare Bekanntschaft mit dem ältern Roger schliessen lassen, so haben doch die Schnitzwerke unsrer Tafeln ausser der allgemeinen Verwandtschaft mit der Eykschen Schule und ihren schlesischen Eigenthümlichkeiten, noch einige Züge, namentlich in den Motiven und Formen der Gewandung, die uns an die angegebenen Orte in Süddeutschland erinnern.

Ich kann bei dieser Gelegenheit einen Wunsch in Betreff der in Breslau gesammelten Mittelalterthümer nicht unterdrücken. Die Achtung, die man durch Sammlung und Schutz denselben erweist, ist höchst erfreulich. Wozu aber hält man diese Kunstdenkmale, deren Anzahl durchaus nicht übermässig ist, in zwei Sammlungen geschieden? Warum doppelte Räume, doppeltes Personal? Und welch ein Zeitverlust für den, der in den Sammlungen studieren, Vergleiche anstellen, Aufschlüsse von dem Einen für's Andre suchen will! Kann da die Regierung nicht Rath schaffen? Kann sie nicht als Mitglied in den Verein treten? Denn so lange nicht eine königliche Commission, mit ausserordentlichen Vollmachten ausgerüstet, solche Sammlungen veranstaltet, wird die Thätigkeit eines Vereins immer erspriesslichere Folgen haben, nicht gerechnet, dass eine allgemeine Theilnahme im Volk an den geschichtlichen Monumenten dadurch geweckt und wach erhalten wird.

GRABMAL DES CARDINALS FRIEDRICH IN DER KATHEDRALE ZU KRAKAU.

Mit zwei Bildtafeln.

1. 5′ 6″ br. 3′ h. — 2. 5′ 9″ br. 9′ 4″ lang.

König Casimir IV. von Polen, dessen Grabmal von Veit Stuoss wir bereits in diesem Bande mitgetheilt, hatte mehre Söhne, von denen der jüngste, Friedrich, dem geistlichen Stande gewidmet, Cardinal-Primas des Reichs war und im J. 1503 starb. Er liegt im Emporium der Kathedrale von Krakau begraben und ein prächtiges Denkmal schliesst seine Gruft.

Dasselbe besteht aus 2 ehernen Platten, von denen eine senkrecht die vordere Seite des Grabmals schmückt, das gleichsam zwischen die Stufen, die zum hohen Chor führen, eingelassen ist; die andre wagrecht und in gleicher Ebne mit dem hohen Chor über der Gruft liegt.

Die vordere Platte ist in Flach-Relief modelliert. Der Cardinal in Amtstracht kniet vor der heiligen Jungfrau, die auf einem Kissen sitzt, hinter welchem zwei Engelknaben einen Teppich halten, so dass eine Art Thron entsteht. Das Christkind, das sie auf beiden Armen hält, und das mit seiner Rechten ihren Hals umfasst, neigt sich freundlich zu dem Cardinal und ladet ihn mit einer Bewegung der linken Hand ein, näher zu kommen. Hinter dem Cardinal ist eine auf den ersten Anblick seltsame Gruppe, ein Bischof der mit einem wandelnden Leichnam ins Zimmer tritt. Es ist der Schutzpatron Polens, der H. Stanislaus, und der Todte an seiner Hand ist sein Merkzeichen, da er, nach der Legende, einen Verstorbenen zum Leben erweckt hat.

Aus der Inschrift sehen wir, dass der Cardinal 1503 am 14. März gestorben, und dass sein Bruder Sigismund, der 1507 zum König von Polen ernannt worden, ihm im J. 1510 das Denkmal errichtet hat.

Weder über den Ort, wo das Werk gefertigt worden, noch über seinen Meister finden sich Nachrichten vor. Inzwischen hat es so bestimmte Charakterzüge, dass wir wenigstens über die örtliche Herkunft nicht wohl in Zweifel sein können. Sowohl die Weise der Zeichnung als der Auffassung weist auf Nürnberg hin; der Guss aber und seine Ciselierung erinnern so entschieden an das Sebaldus-Grabmal, dass man wohl ohne Wagniss annehmen kann, die Platte sei aus der Werkstatt Peter Vischers hervorgegangen. Allerdings erinnern einige Stellen namentlich die h. Jungfrau, auch an die Handschrift Dürers; doch nicht so nachdrücklich, dass man sich könnte bestimmen lassen, mehr als nur einen freundschaftlichen Einfluss des grossen Meisters anzunehmen. Man werfe nur einen Blick auf die „Dreifaltigkeit“ vom J. 1511 oder auf die „Himmelfahrt“ vom J. 1509 in der Abtheilung „Malerei“ dieses Bandes und man wird sogleich den grossen Unterschied in den Formen wahrnehmen.

Die zweite Bildtafel ist eine Nachbildung nach der ehernen Platte über der Gruft. Sie ist mit tief eingeschnittenen Umrissen graviert. Die überlebensgrosse Mittelfigur zeigt uns den Cardinal Friedrich im bischöflichen Ornat mit Hirtenstab und Evangelium. Unter seinen Füssen liegt ein Löwe, das Sinnbild des Todes, dem durch Christus die Macht über die Gläubigen genommen ist.

Der Rahmen, der die Gestalt umgibt, hat die Form einer Nische, durch welche man über einen ausgespannten Teppich in eine Kirche sieht. An den Seiten sind zwei der polnischen Schutzpatrone, St. Albertus und St. Stanislaus in bischöflicher Tracht angebracht, darüber die Wappen mit dem polnischen und lithauischen Adler, darunter die Wappen mit Lilien und Kronen, den Zeichen der Jagelloniden. Bischofmütze und Cardinalshut über den Wappen deuten auf die in Friedrich vereinten Würden.

In die Architektur sind noch keine Renaissance-Elemente aufgenommen; doch ist die Gothik derselben von Willkührlichkeiten nicht frei.

Auch diese Platte weist mit Entschiedenheit auf Nürnberg als Ort der Herkunft, zugleich hat die Zeichnung, namentlich der Hände, Falten, Ornamente ein so ausgesprochen Dürerisches Gepräge, dass man wohl berechtigt ist, dabei an den Meister selbst als Urheber zu denken, wenn auch die Gravierung nicht von seiner Hand ausgeführt ist. Ja es könnte diese selber in Krakau gemacht worden sein; wenigstens findet sich auf der Platte selbst, in der Umschrift, eine Buchstabenverwechselung, die bei einem fast gleichzeitigen, in Krakau ausgeführten Kunstwerke ebenfalls vorkommt. Man erinnere sich der Namens-Inschrift am Grabmal König Casimirs IV. „EIT STVOS“ statt FIT! Ebenso ist an der Inschrift der Grabplatte Friedrichs (an der linken Langseite) EORTVNA statt FORTVNA geschrieben.

Die ganze Inschrift lautet:

Hic Federicus adest Cazmiri clara propago
Regis et augustae spes erat alma domus.
Namque sacer culmen cardo venisset in alta
Ni tantum raperet mors properata decus
Sed dum saeva tamen voluit fortuna nocere
Profuit humanis cessit et astra tenet.

DAS GOETHE-SCHILLER-DENKMAL
IN WEIMAR.

9 F. 3 Z. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Das eherne Denkmal, welches im J. 1857 unsern beiden grossen Dichtern Goethe und Schiller, errichtet worden, ist von so grosser nationaler, wie künstlerischer Bedeutung, dass demselben nicht nur eine Stelle in diesem Werk gebührt, sondern dass ich es auch für angemessen halte, die Geschichte desselben in möglichster Ausführlichkeit mitzutheilen. Suchen wir nicht mit Eifer in Bibliotheken und Archiven alle Documente auf, die sich auf die Beschaffung selbst sehr wertharmer Kunstwerke früherer Zeiten beziehen, und füllen dicke Bände mit wenigsagenden Briefen von Künstlern und Bestellern? Um so lieber wird man Einzelheiten aus der Kunstgeschichte der Gegenwart hinnehmen, deren Gegenstand die allgemeinste Theilnahme gefunden. Ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, dass ich zur Veröffentlichung der in die Darstellung eingeflochtenen Briefe besonders ermächtigt worden bin.

Es war bei Gelegenheit der Feste, welche 1850 bei Enthüllung der Herderstatue in Weimar gefeiert wurden, dass der damalige Erb- nun Grossherzog Carl Alexander mich des besonderen Vertrauens würdigte und mich um meine Ansicht frug über das, was Er zur Beförderung der bildenden Künste thun wollte und sollte? Und als ich mir erlaubte, auf die Bedeutung der Kunst für das öffentliche Leben und auf ihren nothwendigen Zusammenhang mit dem Zeitbewusstsein hinzuweisen, und eine Aufgabe für ihn in dem mit der Herderstatue begonnenen Werke vorgezeichnet zu sehen, hatte er die Güte, mich vor ein eben angelangtes Modell einer Goethe-Schiller-Gruppe von Rauch zu führen und theilte mir seine Absicht mit, dieselbe ausführen lassen zu wollen; so dass also das, wozu ich rieth, bereits in Angriff genommen war. Angemessen erschien es, dass bei einem Unternehmen von so allgemeiner Bedeutung die Nation zur Theilnahme aufgefordert werde; auch erinnerte sich S. K. H. dass S. M. der König Ludwig von Bayern für Errichtung eines Denkmals der vier grossen Dichter von Weimar früher seinen thätigen Beistand angeboten. Ich übernahm es, bei Sr. Maj. anzufragen, ob er noch geneigt sein würde, zur Errichtung von Ehrendenkmalen für Goethe, Schiller und Wieland in Weimar, die im Namen der Nation errichtet werden sollten, hülfreiche Hand zu bieten?

Mein Brief vom October 1850, in welchem ich meines Auftrags mich entledigte, scheint nicht in die Hände des Monarchen gekommen zu sein; wenigstens blieb er ohne Antwort. Eine Nachfrage schien mir unbescheiden. Wohl bekannt aber mit der nichts vernachlässigenden Sorgfalt, mit welcher der König alle Geschäfte behandelt, wagte ich nach länger als einem Jahre die Wiederholung meiner Anfrage und erhielt schon am nächsten

Tage folgende Antwort: H. D. Förster erwiedere auf Ihr gestern erhaltenes Schreiben, dass ich mit dem Gedanken mich beschäftigte, wie geeignet es sein würde, wenn die vier Sterne Weimars und deren Beschützer, der verewigte Grossherzog Karl August ein gemeinschaftliches Denkmahl daselbst bekämen. Seit aber Herders Standbild daselbst errichtet ist, geht dieses nicht wohl mehr an. Wenn jedoch in Weimar Goethe, Schiller und Wieland, jeder eine Bildsäule in der Grösse, welche die Herdersche hat, bekämen, oder was vielleicht noch besser lassen würde, was beide erstere betrifft, die von Rauch modulierte Gruppe derselben, aber mit der eine Bedingung abgebenden Veränderung, dass auch Schiller einen Lorbeerkranz statt der Rolle in die Hand bekäme, die Kosten dafür, auch die für Wielands Standbild bis Ende dieses Jahres 1852, einschliesslich der Fussgestelle und alle Ausgaben gedeckt, spätestens in der Hälfte 1853 mit der Ausführung begonnen und bis Schluss 1856 diese drey Bildsäulen (gleichviel ob Jeder eine eigne bekäme oder Goethe und Schiller zu einer Gruppe verbunden würden) alle drey hier in München gegossen würden, so mache ich mich anheischig, das Metall zu diesen drey Bildsäulen zu schenken. Bliebe jedoch auch nur eine dieser Bedingungen unerfüllt, so würde es mich jeder Verbindlichkeit entheben. Wie schön, wenn in der Stadt, wo diese vier Männer lebten sie nach Jahrhunderten noch zu sehen wären. Dass das Grossherzogliche Haus dem Grossherzog ein Denkmal setze, scheint passend. Es ist lobenswerth von Ihnen, sich dieses Gegenstandes anzunehmen, solches zu würdigen wissend Ihr Ihnen wohlgewogener

München, 12. Jänner 1852. Ludwig.

Auf meine an S. K. Hoheit in Weimar gemachten Mittheilungen in dieser Angelegenheit erhielt ich folgende unterm 4. Febr. 1852 ausgefertigte Antwort:

Für drei Briefe Ew. Wohlgeb. bin ich Ihnen Dank schuldig geblieben. Empfangen Sie nun aber den Ausdruck meiner Freude wie meiner Dankbarkeit, die es mich drängt auch namentlich Ihnen gegenüber auszusprechen, dessen gütiger Vermittelung ich solch schönes Gelingen beizumessen habe. Die weitere Verwirklichung des Unternehmens scheint theils durch die Munificenz des Königs, theils durch Ihre bewiesene Thätigkeit, theils durch mein Bestreben, den vom Könige gestellten Bedingungen nachzukommen gesichert. Aus diesem Grund sendete ich sofort den Kammerherrn von Zigesar an Rauch, um mit ihm in Unterhandlungen zu treten. Ihren Abschluss aber musste ich erwarten, um Ihnen, um Ihrem König zu beweisen, dass ich wenigstens beiden gegenüber nicht unthätig sein will. Diess ist die Ursache der Verspätung.

Die Antwort die ich eben von Rauch erhalte, lautet, dass er 5500 Thlr. für die Kosten des Modells, ohne das Piedestal verlangte, welches letztre er von Granit, der in Berlin gut geschliffen werden kann, wünscht; ferner, dass er sich gern zu der Aenderung mit dem Kranz entschliesst. Indem ich nun eile, Ihnen dieses mitzutheilen, ... danke ich Ihnen ganz im besondern, mein Bester, für Ihren mir ertheilten Rath... Ihr Rath, die Statue Wielands Rietschel zu übertragen, leuchtet mir sehr ein; seine Statue Lessings sichert seinem Talente vollen Credit..... Von jetzt lassen Sie uns thätig Hand an die Monumente legen.

In diesem Augenblick habe ich schon Summen hinzugesammelt. Dann wende ich mich Ihrem Vorschlag gemäss an die Theater, schreibe Ihnen aber noch zuvor. Indem ich Ihnen die Grüsse meiner Frau ausspreche, bleibe ich Ihr sehr ergebener

Weimar, 4. Febr. 1852. CARL ALEXANDER.

Gleichzeitig hatte S. K. Hoheit dem König Ludwig die betreffenden Mittheilungen gemacht; Rauch war gewonnen, die Bedingungen des Königs waren angenommen, das Unternehmen war vollständig eingeleitet, als plötzlich ein gefahrdrohendes Halt! gerufen wurde.

König Ludwig kannte, als er seine Betheiligung am Unternehmen aussprach, den Entwurf von Rauch nicht, und mochte sich ihn in Uebereinstimmung mit den andern Denkmalen denken, die aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen, als er durch eine von ihm verlangte, eingehende Berichterstattung genaue Kenntniss davon erhielt. Bekanntlich hat Rauch in diesem Entwurf beide Dichter, nach Art antiker Philosophenstatuen, nur in weite Gewandung (selbst ohne Tunica) gehüllt, so dass jede, auch die leiseste Andeutung der Jetztzeit und der Bildnisserscheinung fern gehalten ist. Dieser Umstand fand bei dem König den lebhaftesten Widerspruch, den er mündlich und schriftlich mit grosser Entschiedenheit gegen mich ausdrückte. So schrieb er unterm 5. Februar an mich: „Da in griechischen Gewändern Goethe und Schiller als Denkmähler am wenigsten geeignet in Weimar sein würden, wo sie gelebt, wie vorzüglich schön gleich Rauchs sie so darstellende Kunsterzeugung ist, aber eine Gruppe in unsrer Kleidung nicht gut lässt, so halte ich fürs Beste, dass auch sie einzelne Standbilder bekämen wie Wieland und Herder bereits bekommen hat. Dieses nachträglich zum Schreiben Ihres Ihnen wohlgewogenen LUDWIG."

Unterm 6. Februar erhielt ich noch den besondern Auftrag Sr. Maj. seine Ansicht „sobald als möglich" Sr. k. Hoheit mitzutheilen. Auf die im Auftrag Sr. k. Hoheit mir übersandten Gegenbemerkungen, welche ich dem Könige einhändigte, schrieb mir Derselbe:

Herr D. Ernst Förster, mit Dank schicke ich Ihnen den mitgetheilten Brief zurück. Wie sehr ich auch fürs Antike bin und Rauchs grosses Talent schätze, muss ich dabei bleiben, dass Goethe und Schiller in Weimar, wo sie gelebt und gewirkt, nicht in antiker Tracht dargestellt werden. Bin der Ansicht, dass Jedem derselben da ein Standbild werde, in Erz. Schon an sich finde ich geeigneter, dass jeder dieser vier grossen Männer sein besonderes Standbild bekomme in der gedachten Stadt. Vernahm frei Schiller Goethes Ansicht, was viel weniger von dessen Seite geschah, so ging doch Jeder seinen eigenthümlichen Weg und auch darum spreche ich mich aus, dass in Weimar Goethe und Schiller eigne Standbilder zu bekommen als das angemessenste erscheint. Ihr Ihnen wohlgewogner

München, 3. März 1852. LUDWIG.

Hiermit, und vornehmlich mit der stark betonten Abneigung Sr. Maj. gegen die Vereinigung von Schiller und Goethe in einer Gruppe, war der Fortgang des Unternehmens auf dem betretenen Wege gänzlich in Frage gestellt; denn grade an der „Gruppe" musste man in Weimar aus vielen Gründen festhalten. Es galt nun eine Verständigung zu gewinnen.

Sr. K. Hoheit sandten H. Kammerherrn v. Zigesar nach München, und durch denselben folgendes Schreiben an mich:

Sie werden, mein lieber Herr D. Förster, diese Zeilen aus den Händen des Kammerherrn von Zigesar erhalten, welchen ich beauftragt habe nach München zu reisen, theils um Sr. Maj. dem Könige Ludwig die Anzeige zu machen: dass mein Haus sich verpflichtet, die Modelle der Statuen Goethe's und Schillers und Wielands zu bestreiten, theils um zu versuchen, S. M. zu bestimmen, von den neuerdings gestellten Bedingungen rücksichtlich der Trennung der Statuen Göthes und Schillers abzugehen. So sehr mir das Erste am Herzen lag, weil ich im Speciellen es für meine Pflicht halte, dem Könige zu beweisen, dass meine Thätigkeit seinen Erwartungen entspräche, nimmt auch das Zweite mein vollstes Interesse in Anspruch. Urtheilen Sie selbst, wie und ob das anders sein könnte. Seit lange schon hegte ich den Wunsch und Plan, Goethe wie Schiller Monumente zu errichten. Vor einigen Jahren sprach ich desshalb mit Prof. Rauch. Er sagte mir: „er habe nur noch einen Wunsch: ein Doppelmonument für beide Dichterheroen zu fertigen.“ Kurze Zeit darauf gab ich ihm den Auftrag das Modell zu fertigen. Er that es und begeisterte mich mit demselben so, dass ich sofort beschloss die Ausführung zu erzielen. Schon hatte ich mich daran gewöhnt, sie fernen Jahren anzuvertrauen, als plötzlich die Anregung von Seite Ihres Königs mich dem Ziele nahe rückte, so nahe, dass ich es berührte und mich im Jubel meiner Freude in voller Thätigkeit sah. Sie werden Sich daher meine Bestürzung denken können, als ich aus Ihren letzten Briefen ersehen musste: wie der König plötzlich nicht nur eine Aenderung des Costümes, sondern auch des Monuments verlange und zwar eine solche die dem Charakter der Schöpfung des Künstlers selbst entschieden entgegengesetzt ist. Nun aber kennen Sie selbst, kennt König Ludwig die Kunst wie die Künstler viel zu sehr, um nicht zu fühlen, wie schwer ein Künstler hoher Aspiration von dem was sowohl eigentlich seine Schöpfung sein geistiges Hab und Gut ist, weichen kann, ja darf, wie schmerzlich also es für Rauch, wie schmerzlich es für mich sein muss, das aufzugeben, was wir seit Jahren in unserm Sinn gehegt, gepflegt, gehofft und gestrebt haben.*) Dies offenherzige Bekenntniss, mein

*) Rauch selbst hatte mir auf meine Mittheilung der bezüglichen Ansichten des Königs unterm 29. Febr. 1852 geschrieben: „Hochverehrter Herr und Freund, Lavori di penna setzen gewisse Leute, darunter auch mich, öfter in die Verlegenheit unwillkührlicher Nachlässigkeit des Briefschreibens, die ich diessmal insbesondere nachsichtigst zu beurtheilen bitte, da ich erst heute dazu komme, Ihr geehrtes Schreiben vom 7. d. M. zu beantworten, dessen Inhalt mir allerdings in Beziehnng der Störung des Goethe-Schiller-Denkmals als Gruppe projectirt, durch die Ansicht Sr. Maj. des Königs in zwei Einzelnstatuen aufgelöst, ganz unerwartet kam, indem ich diese beiden literarischen, ganz allgemein anerkannten Potenzen in ihrer Bedeutung mir nie anders, als vereinter Höhenpunkt ihrer Zeit denken konnte, und sie auch so als ideale Gestalten in einem Modellchen das Sie kennen, entwarf, worin dann später der Briefwechsel Schillers und Goethe's aus den Jahren 1794 bis 1805 mich in die gemeinsame Werkstätte blicken liess und vollends in meiner Idee bestärkte. Alle übrigen grossen Männer dieser Zeit, Winckelmann, Lessing, Wieland, Herder u. A. können jeder für sich als Standbild in zeitgemässem Costüme aufgestellt werden, wie diess mit unsern beiden Heroen in dieser Art zu Stuttgart und Frankfurt a. M. der Fall ist.

Sie fühlen wohl, wie schwer es mir wird, mit der Ansicht S. M. des Königs unsers beharrlich thätigen grossen Kunstbeförderers mich in dieser Sache nicht einverstanden erklären zu können. Da ich aber

Bester, sei die Erklärung meiner Bitte an den König, meiner Bitte an Sie, die gestellten Bedingungen rücksichtlich Costümes, doch wenigstens aber des Monumentes selbst aufgeben zu wollen.

Die Nothwendigkeit dieser Sendung und eine zweimalige Abwesenheit meiner Seits ist die Ursache meines Stillschweigens nach Ihren letzten Briefen, für welche ich Ihnen meinen herzlichen Dank jetzt ausspreche im Besondern aber für Ihre stets sich gleich bleibende Güte und Gefälligkeit für Ihren sehr ergebenen

Weimar, 12. März 52. Carl Alexander.

Was hierauf von meiner Seite zur Förderung des Unternehmens geschah, dürfte am besten aus meiner Antwort an S. K. Hoheit ersehen werden. Ich schrieb an Denselben unterm 19. März:

Ew. K. Hoheit überaus gütiges Schreiben habe ich durch den Kammerherrn v. Zigesar erhalten und sage meinen verbindlichsten Dank. In Folge davon habe ich sogleich an S. M. den König Ludwig geschrieben, Ihm die Ankunft Ihres Abgeordneten angezeigt und versucht, die Gründe zu entwickeln, welche sich für die der Seinigen entgegenstehende Ansicht anführen lassen. Ich schrieb u. A.: „Die Gruppe als solche ist der Ausdruck der Unzertrennlichkeit von Schiller und Goethe, wie sie wenn nicht im Bewusstsein der Welt, oder von Deutschland, jedenfalls von Weimar lebt ... Ew. M. haben für die Gruppe das Bedenkliche eines andern als des idealen Costümes von Anfang an hervorgehoben Die Gruppe ist das Werk liebevoller Begeisterung eines hochgefeierten Künstlers, seinen Jahren nach möglicher Weise sein letztes, der sie und seine Hoffnung wohl aufgeben, aber nicht ändern kann. Ew. M. werden die Gruppe sehen und darnach bestimmen, ob sie der Vergessenheit oder dem Vaterlande gewidmet werden soll."

Weiter konnte ich nicht gehen, ohne meine Ueberzeugung zu verleugnen. Der König schrieb mir sogleich, nachdem er die Gruppe gesehn, dass er unmöglich seine Ansicht ändern könne, und Abends im Concerte sagte er mir: „es würde eine Sünde gegen sein ganzes Leben sein, wenn er dazu beitrüge, die ersten Dichter Deutschlands in einer ihnen selbst, ihrer Zeit und ihrem Volke fremden Weise zu verewigen." Ich habe Hrn. v. Zigesar ausserdem mit verschiedenen hiesigen Künstlern und Kunstfreunden bekannt gemacht und obschon die ganze Angelegenheit bisher von mir mit Niemand besprochen worden, von Allen wie aus Einem Munde die Billigung der Ansichten S. M. über das Costüme vernommen.

Dagegen werden Sie von Herrn von Zigesar erfahren haben, dass der König gegen

meine Meinung darüber unverholen aussprechen darf, so werden Allerhöchstdieselben die immer gewünschte vertrauenvolle Offenheit über Kunstgegenstände auch in diesem Falle nicht ungnädig aufnehmen und dem Zustandekommen des fraglichen Denkmals in Weimar Allerhöchstihre huldvolle Unterstützung entziehen wollen.

Sie, verehrter Freund, als selbst Künstler werden bei Ihrem Vortrage meine Gründe für das classische Costüme dieser Gruppe als Ausnahme gegen die andern angeregten Einzeldenkmale zu vertheidigen wissen und dazu Ihre Kenntniss und Güte in Anspruch nehmend hochachtungsvoll verbleibe

Ihr ergebenster Diener und Freund Rauch.

die Gruppe als solche, oder überhaupt gegen die Verbindung von Schiller und Goethe in einer Gruppe nicht auf seiner Ansicht beharrt, sondern die Gruppierung gelten lässt.

Diess ist der Stand der Angelegenheit, und wir haben demnach drei Wege vor uns: Entweder Rauch gibt nach, was nach meinem Dafürhalten sehr leicht ist, da nichts zu thun ist, als Beine und Arme zu bekleiden, und die Brust zu bedecken. — Diess ist der eine Weg! Gesetzt aber, Rauch gibt nicht nach, so ist es denkbar, dass ein andrer Gönner an die Stelle des Königs Ludwig trete, oder dass sonst Mittel gefunden werden, ohne ihn zum Ziel zu kommen. Denkbar ist es, aber es ist nicht anzunehmen, dass Ew. K. H. den Fürsten, dessen Name unauflöslich mit der deutschen Kunst und ihren herrlichsten Schöpfungen verbunden ist, und dem wir die neue Anregung der für Weimar und für Deutschland wichtigen Kunstunternehmung danken, nach allem, was bis jetzt in der Sache geschehen, von ihr zu trennen den Gedanken haben werden, um einer von ihm gehegten Ansicht willen, die gewiss der grössere Theil der Zeitgenossen theilt, und die unmittelbar aus der Idee der Gruppierung Beider, als dem Ausdruck des Volksbewusstseins hervorgeht.

In diesem Fall haben wir nur noch einen dritten Weg, einen neuen Künstler für eine neue Gruppe zu wählen. Ich bekenne, dass ich nach Rauch keinen unsrer Künstler der Aufgabe gewachsen erachte, als Rietschel in Dresden (jetzt in Palermo, und so viel ich weiss ganz hergestellt).

Würde die Angelegenheit so sich wenden, so müsste für Wieland ein anderer gefunden werden, und obschon ich der Ansicht bin, Gasser in Wien würde die Aufgabe besser, als ein Andrer lösen, so erscheint es doch zu wichtig, die Verbindung mit Berlin aufrecht zu halten, als dass nicht die Wahl auf Drake gelenkt werden sollte.

Mit dem innigsten Wunsche etc.

München, 19. März 1852. Ew. K. Hoheit ganz ergebenster

E. Förster.

In Folge dieses Briefes erhielt H. v. Zigesar den Auftrag, nach Berlin zu reisen und Rauch zur Annahme der nachträglichen Bedingungen des Königs zu bestimmen. Und wirklich erklärte sich Rauch bereit, den Versuch mit einer Gruppe im Zeitcostüme zu machen; aber dafür trat er nun der ersten, und von ihm früher nicht beanstandeten Bedingung entgegen, den Guss in München ausführen zu lassen, und verlangte die Verlegung desselben nach Berlin; von welchen Verhandlungen H. v. Zigesar mir ausführlichen Bericht erstattete.

Dass diess Verlangen Rauchs bei König Ludwig die nachtheiligsten Folgen für das Unternehmen gehabt haben würde, konnte mir nicht zweifelhaft sein. Jetzt standen die Forderungen so schroff einander gegenüber, dass ein Bruch mit Rauch unvermeidlich schien, da S. K. H. an der Verbindung mit dem König festhielt. Dem vorzubeugen entschloss ich mich zu einem letzten Versuch und reiste selbst nach Berlin. Eine Zeit lang schien es, als wolle Rauch meinen Vorstellungen und Bitten nachgeben; aber so oft er ernstlich daran dachte, diese seine Arbeit der Berliner Giesserei entziehen zu sollen, ward es ihm immer klarer, dass er unmöglich einwilligen könne, und beauftragte mich schliesslich, sowohl Sr. K.

Hoheit als dem König zu erklären, dass er von dem Unternehmen zurücktrete, und wie theuer es auch seinem Herzen gewesen, doch da er die Hindernisse zu beseitigen nicht im Stande sei, gern einen Andern an seine Stelle treten sähe.

Mit dieser Erklärung reiste ich nach Weimar, und erhielt von S. K. Hoheit den Auftrag, meinem Antrag entsprechend an Rietschel wegen Uebernahme der Goethe-Schiller-Gruppe, an Gasser wegen der Wieland-Statue zu schreiben. Nach München zurückgekehrt theilte ich die Ergebnisse meiner Reise dem König Ludwig mit, und da sich derselbe damit zufrieden erklärte, war das Unternehmen wieder, wenn auch auf einem ganz neuen Wege, in Bewegung gebracht.

Rietschel befand sich um diese Zeit auf der Rückreise von Italien nach der Heimath. Ich konnte es so einrichten, dass ihn mein Brief mit dem Auftrag des Erbgrossherzogs und der Anfrage, ob er unter den gestellten Bedingungen, namentlich auch denen des Königs Ludwig, denselben annehmen wolle, sogleich bei der Ankunft auf deutschem Boden treffen konnte, und hatte meinen Brief mit den Worten geschlossen: „Das Herrlichste, was Deutschlands Neuzeit der Geschichte dargebracht, ist die Erscheinung von Goethe und Schiller! Mit dem Rufe, dieses Herrlichste zu verherrlichen begrüsse ich Dich im Vaterlande."

An S. K. Hoheit aber konnte ich bereits am 20. Mai 1852 schreiben wie folgt:

„Ew. K. H. gnädigst ertheiltem Auftrag gemäss habe ich S. M. dem König Ludwig Ihre Entschliessung mitgetheilt, sich — bei der nach allen angestellten Versuchen offenbaren Unmöglichkeit, Prof. Rauch in Berlin zur Zustimmung der vom König gestellten und von Ew. K. H. angenommenen Voraussetzungen zu bewegen — von der Ausführung der Rauchschen Gruppe für den bezeichneten Zweck loszusagen und die Aufgabe unter treuer Beachtung der vom König gestellten Bedingungen in andere Hände zu legen, welche Nachricht S. M. mit grosser Freude und mit den Ausdrücken herzlicher Hochachtung für Ew. K. H. aufgenommen. S. M. thätige Theilnahme bleibt demnach dem Unternehmen unantastbar gesichert.

Ew. K. H. haben mich ferner zu beauftragen geruht, an Prof. Rietschel die Anfrage zu schreiben, ob er die Arbeit, d. h. die Herstellung des Modells von den Statuen Schillers und Goethe's übernehmen kann und mag? Ich habe diess unter Darlegung der Verhältnisse (zu Rauch) gethan und so eben von Rietschel aus Meran vom 17. Mai ein „Ja! Ja! Ja!" erhalten. Da er in drei Wochen hier in München sein wird, will er die weitere Besprechung bis dahin verschieben. Erlauben Ew. K. H. zu diesem Erfolg Ihnen aus voller Seele Glück zu wünschen. Die hohe Aufgabe ist in die besten und fähigsten Hände gelegt!

München, 20. Mai 1852. E. Förster.

Der Erbgrossherzog, der inzwischen wieder in Berlin gewesen, und selbst mit Rauch noch einmal Rücksprache genommen, theilte dem König in einem besondern Schreiben alles auf den gegenwärtigen Stand der Angelegenheiten Bezügliche mit, und dass er noch einmal, indess ganz vergeblich, Rauch zur Annahme der Bedingungen zu bestimmen gesucht. „Ich ward daher, heisst es in diesem Briefe, in meinem Entschlusse bestärkt, mich um so fester

an Ew. Maj. anzuschliessen. Um so erwünschter musste es mir daher sein, grade in dieser Zeit durch H. D. Förster Nachricht zu erhalten, dass Rietschel den Antrag, das Monument für Goethe und Schiller zu fertigen, angenommen habe, Rietschel, den Rauch mir sofort selbst als den Künstler pries, der die Aufgabe am besten lösen würde, ja an den er selbst bereits geschrieben, ihn aufzufordern, dieselbe zu übernehmen.“ —

So schien Alles aufs Beste geordnet. Rietschel war in München, ging nach Weimar, erwarb sich dort das undedingte Vertrauen des kunstsinnigen Fürsten; der Vertrag wurde in aller Form abgeschlossen; und mit der eben so edlen als freundlichen Zustimmung Rauchs war auch jede Besorgniss einer etwaigen Entfremdung von ihm gehoben. Dennoch lag noch ein Stein im Wege, der beseitigt werden musste. Rietschel hatte auf eine Verlängerung der ursprünglich vom Könige gestellten Frist angetragen, und ich hatte den Antrag mit Hinweisung auf die zeitraubenden Verhandlungen mit Rauch und die eben erst hergestellte, der Schonung bedürftige Gesundheit Rietschels, dem Könige warm empfohlen; worauf ich folgende Zuschrift erhielt.

Herr D. Ernst Förster, auf Ihr gestriges Schreiben erwiedere ich, dass mir anzugeben, wie viele Monate Verlängerung Rietschel wünsche, denn in’s Blaue ist meine Sache nicht, ich bin bestimmt. Entschliessung ob in diese Vereinbarung ich eingehe, behalte ich mir vor. Es scheint mir eine recht gute Wahl zu seyn, dieser Künstler. Löblich ist Ihre Theilnahme an diesem Werk, welches wiederholt Ihr Ihnen

München, 2. Juli 1852. wohlgewogener Ludwig.

Nachdem auch diese Schwierigkeit glücklich beseitigt worden, ging Rietschel an’s Werk. Ich muss bemerken, dass der König mündlich und schriftlich wiederholentlich gegen mich seine Ansicht dahin aussprach, dass bei der Wahl des Zeitcostümes eine Gruppe ihm unpassend erscheine, dass aber jedenfalls Schiller so gut einen Lorbeerkranz haben müsse, als Goethe. Wiewohl ich nicht versäumte, des Königs Aeusserungen dem Künstler mitzutheilen, so konnte ich damit doch nicht seiner Auffassung Wege vorzeichnen wollen; auch hatte diess nicht in der Absicht Sr. M. gelegen. Als daher im Februar 1853 der Entwurf der Gruppe Rietschels nach München und vor den König kam, äusserte derselbe mir seinen „vollkommenen Beifall“, und sprach sich nur gegen das „Degen-Kleid“ bei Goethe aus, durch welches mehr der Staatsmann als der Dichter bezeichnet werde. Als aber im Januar 1857 die im Gypsmodell ausgeführte Gruppe in der Erzgiesserei zu München aufgestellt worden, liess mir der König zwar schreiben, dass er sie „recht schön“ gefunden habe, setzte aber unter das Schreiben seines Cabinetsrathes eigenhändig folgende Worte: „Mit dem Lorbeerkranze konnte sich König Ludwig nicht befreunden und kann sich nicht damit befreunden. Nicht Goethe nur, auch Schiller verdient ihn.“

Inzwischen ward die Gruppe in München gegossen und ciseliert, in den ersten Septembertagen 1857 in Weimar vor dem Theater aufgestellt und mit grossen Festlichkeiten enthüllt. Die Kosten der Herstellung des ganzen Werkes wurden durch die hochherzigen Gaben der im Verlauf dieser Geschichte oft genannten edlen Fürsten sowie durch freiwil-

lige Beiträge des Volkes, namentlich aber von verschiedenen deutschen Bühnen, bestritten. Die Geschäftsführung hatte ein eigens dafür gebildetes Comité in Weimar übernommen, zu welchem die Herren Gymnasialdirector Sauppe, Staatsrath Bergfeld, Oberbürgermeister Bock, Hofrath Eckermann, Geh. Med.-Rath Froriep, Hofcapellmeister Liszt, Geh. Finanzrath Meyer, Hofmaler Preller, Hofrath Schöll, Oberbaudirector Streichhan, Kammerherr von Zigesar und Ministerialrevisor Kühn gehörten.

Wir gehen nun zur Betrachtung des Denkmals über. Wir sehen beide Dichter zu einer Gruppe vereinigt, und wie ich glaube mit Recht. Der Gegensatz zwischen Realismus und Idealismus, wie er sich durch die Geschichte unsrer Kunst und Literatur in mannichfachen Gestaltungen hinzieht, hat seinen entschiedensten Ausdruck in Goethe und Schiller gefunden. Aber nicht nur seinen Ausdruck, sondern auch seine Lösung! Indem Einer in dem Andern die Ergänzung seines Wesens erkannte und Beide in einem seltnen Freundschaftsbunde sich gegenseitig höherer Vollendung zuzuführen bestrebt waren, ohne der Entwickelung des eignen Wesens zu nahe zu treten, wurden sie im Bewusstsein der Nation, wenigstens für die Nationalliteratur so eng verbunden, dass Einer als die Forderung des Andern erschien, ohne welchen die deutsche Dichtkunst unsrer Zeit bei aller Trefflichkeit ihrer Leistungen einseitig geblieben sein würde. Und da nun Weimar der Schauplatz dieser zur Versöhnung der ästhetischen Gegensätze führenden vereinten Thätigkeit gewesen, war die Vereinigung der beiden Dichter die sie herbeigeführt zu einer Gruppe gerade hier ganz am Platze.

Bei einer Gruppe stellt sich nun aber sogleich eine Forderung ein, die die Einzelstatuen unberührt lässt. Der denkende Künstler kann nicht zwei Statuen zu einer Gruppe zusammenstellen, ohne sie in Beziehung zu einander zu setzen. Irgend eine Handlung, oder ein gemeinschaftlicher Gedanke muss sie verbinden. Nach Rauchs Auffassung erschien Goethe als derjenige, der Schillern durch seine Anerkennung vor der Welt als gleichberechtigten Genius aufführte. Rietschels Gedanken haben eine andere Richtung genommen und vor allem den Umstand festgehalten, dass das Denkmal ein Ehrendenkmal für Beide sein sollte. Goethe hält in seiner Rechten den Lorbeerkranz legt aber zum Zeichen, dass er ihn nicht für sich allein beansprucht, seine Linke auf Schillers Schulter und wendet obendrein den Kranz nach dessen Seite; und indem ihn Schiller mit seiner Rechten leise berührt, ist ihm sein Antheil daran gesichert.

Man hat sich vielfach gegen dieses Motiv ausgesprochen, und es wie eine Armuth des deutschen Volkes an Lorbeerkränzen ausgelegt. Ich glaube dagegen, dass Rietschel gerade mit dem Einen, gemeinschaftlichen Lorbeerkranz die bündigste Rechtfertigung der Vereinigung beider Dichter in eine Gruppe gegeben hat: Beide haben vor der Nation den gemeinsamen Ruhm, Jeder durch sich, und Beide vereint, unsre Literatur zu ihrer ihr möglichen höchsten Entwickelung geführt zu haben.

„Jeder durch sich!" Damit ist dem Künstler die Aufgabe gestellt, einem Jeden sein eignes, bestimmtes Gepräge zu geben. Und er hat sie gelöst. Goethe, der Aeltere, steht in sichrer, ruhiger Haltung, den Blick grad aus auf die wirkliche Welt gerichtet. Fest hält er

den schwererrungenen Kranz des Ruhmes; alles in ihm ist Gegenwart; Schiller scheint im Fortschreiten begriffen, sein Blick richtet sich nach oben, in die Fernen und Höhen über der greifbaren Welt; seine Gedanken stehen in Verbindung mit der Schriftrolle, die er in der Linken hält; mitten in seinen idealen Bestrebungen aber rührt er, wie unbewusst, an den Kranz der Ehren; denn er gedenkt des Dankes, der seinen heiligen Bestrebungen einst werden wird. So sehen wir in Goethe den Dichter der Wirklichkeit, in Schiller den Dichter der Ideale.

Aber der Künstler hat sie noch in einer andern Beziehung zu charakterisieren gesucht: er hat Goethe im Hofkleid, Schiller im Oberrock dargestellt, und damit dort den Staats- hier den Privatmann besonders betont. Von Anfang an ist mir die Hervorhebung dieses Unterschiedes bedenklich erschienen; allein ich begreife, wie der Künstler dazu gekommen. Das Zeitcostüme war zur Bedingung gemacht. Rietschel fasste die Bedingung in ihrer ganzen Strenge. Zweimal den Frack, oder zweimal den Oberrock, widerstritt dem künstlerischen Formgefühl; wurden beide Trachten gewählt, konnte eine andere Vertheilung nicht stattfinden.

Eine andere Frage ist, ob die Bedingung des Zeitcostümes realistisch oder idealistisch zu nehmen war? und da leugne ich nicht, dass das letztre mir durch die poetische Auffassung des ganzen Denkmals geboten schien. Ich glaube dass ein poetischer Gedanke durch ein zu tiefes Eingehen in die Wirklichkeit, in persönliche Merkmale, abgeschwächt wird, und dass wir wohl unbeanstandet sagen können: „Goethe und Schiller theilen sich in den Ruhm vor der Nation“; dass wir aber nicht die Standesunterschiede Beider zugleich mitbezeichnen dürfen. Frägt es sich aber um die Mittel des Idealismus, so sind wir nicht, wie Einige meinen, auf die griechische Gewandung angewiesen. Jede Zeit bildet sich ihren Styl, und wie die christliche Kunst einen solchen für ihre Heiligen gefunden, die doch nicht als Fischer, Zimmerleute, Zolleinnehmer verewigt sind, und auch nicht den Statuen griechischer Weltweisen oder römischer Senatoren gleichen, so würde auch der Gegenwart das Mittel nicht fehlen, ihre Heroen, ohne der Wirklichkeit Gewalt anzuthun, über ihren socialen Standpunkt zu erheben. Hat es doch Rauch in vielen Fällen bereits mit entschiedenem Glück gethan!

Rietschel hat sich die andere und offenbar schwierigere Aufgabe gestellt, den poetischen Gedanken mit ganz realistischen Mitteln auszusprechen. Seine Gestalten gehören so sehr der Wirklichkeit an, dass nach dem Schnitt der Kleidung das Jahr angegeben werden kann, aus welchem sie genommen sind. Und trotz der ausserordentlichen Schwierigkeiten ist es ihm gelungen, einen überwältigenden Eindruck hervorzubringen! Die Lebenswahrheit in jeder Form und Bewegung, die das Ganze und alle Theile durchdringende richtige Empfindung, wodurch das Kunstwerk zum Ausdruck der vollsten Wahrheit wird, lässt alles Bei- und Aussenwerk übersehen, zieht die Aufmerksamkeit nur auf die Gestalten und ihre Bedeutung und lässt uns ganz zuletzt erst bemerken, dass uns das Costüme nicht gestört hat. So wollen wir auch nicht fragen, ob mit solchen Kräften auf dem Wege des Idealismus nicht ein viel grössrer Erfolg hätte erreicht werden können?

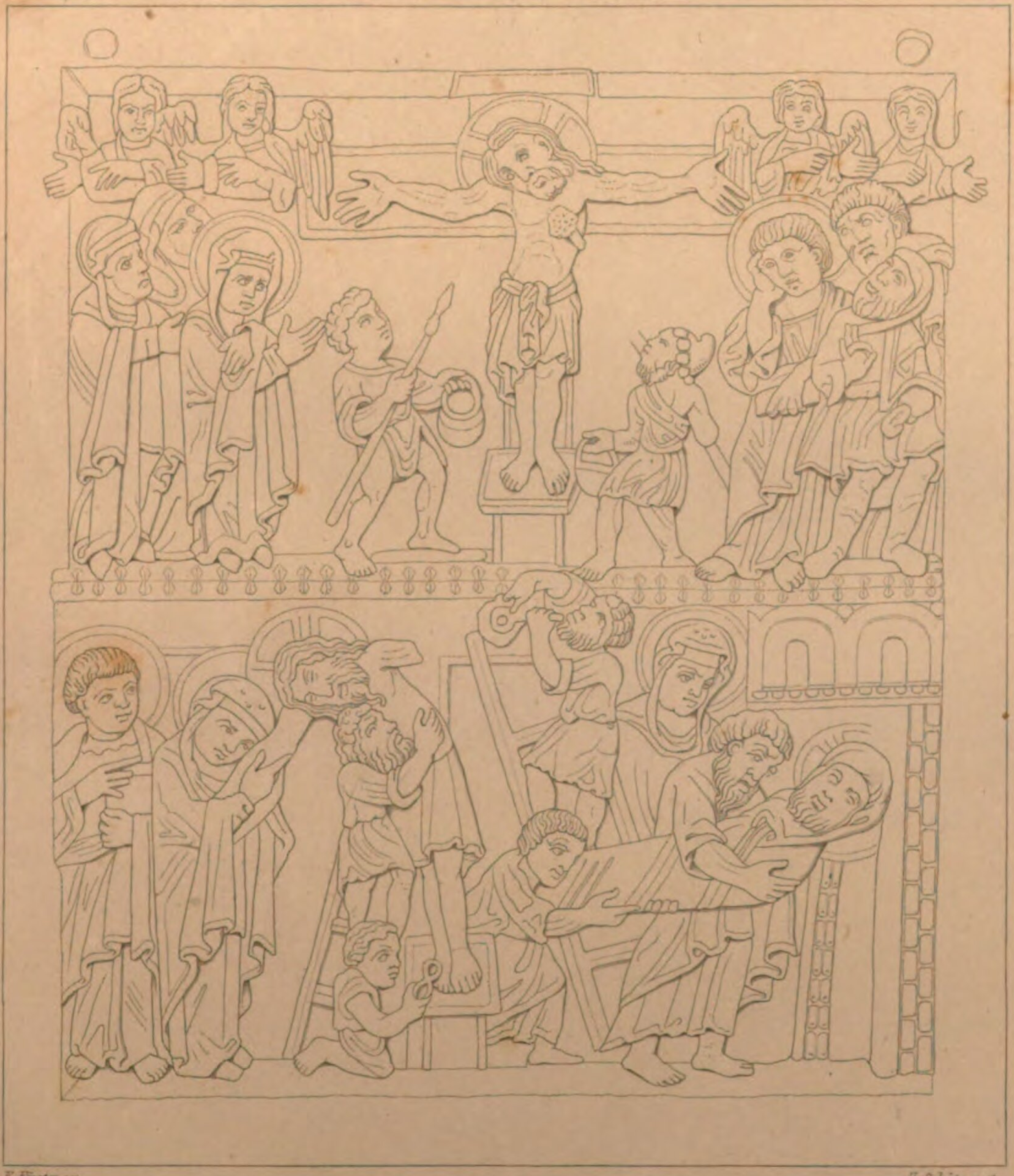
[illegible] alles in ihm ist Gegenwart; Schiller scheint im [illegible] nach oben, in die Fernen und Höhen über der [illegible] in Verbindung mit der Schriftrolle, die er in der [illegible] Beziehungen aber rührt er, wie unbewusst, an den [illegible] des [illegible] seinen heiligen Bestrebungen einst wer[illegible] in Goethe den Dichter der Wirklichkeit, in Schiller den Dichter [illegible]

[illegible] hat sie noch in einer andern Beziehung zu charakterisieren ge[illegible] im Hofkleid, Schiller im Oberrock dargestellt, und damit dort den Staats[illegible] besonders betont. Von Anfang an ist mir die Hervorhebung dieses Unter[illegible] erschienen; aber ich begreife, wie der Künstler dazu gekommen. Das Zeit[illegible] zur Bedingung gemacht. Rietschel fasste die Bedingung in ihrer ganzen Strenge. Zweimal den Frack, oder zweimal den Oberrock, widerstritt dem künstlerischen Formgefühl; wurden beide Trachten gewählt, konnte eine andere Vertheilung nicht stattfinden.

Eine andere Frage ist, ob die Bedingung des Zeitcostümes realistisch oder idealistisch zu [illegible] wäre? und da leugne ich nicht, dass das letztere nur durch die poetische Auf[illegible] Ich glaube dass ein poetischer Gedanke [illegible] persönliche Merkmale, abgeschwächt wird, [illegible] wir wohl [illegible]standet sagen können: „Goethe und Schiller theilen sich in den Ruhm vor der Nation“, dass wir aber nicht die Standesunterschiede Beider zugleich mitbezeichnen dürfen. Fragt es sich aber um die Mittel des Idealismus, so sind wir nicht, wie Einige meinen, auf die griechische Gewandung angewiesen. Jede Zeit bildet sich ihren Styl, und wie die christliche Kunst einen solchen für ihre Heiligen gefunden, die doch nicht als Fischer, Zimmerleute, Zolleinnehmer verewigt sind, und auch nicht den Statuen griechischer Weltweisen oder römischer Senatoren glichen, so würde auch der Gegenwart das Mittel [illegible] Heroen, ohne der Wirklichkeit Gewalt anzuthun, über ihren socialen Standpunkt [illegible] Fällen bereits mit entschiedenem Glück gethan!

[illegible] und offenbar schwierigere Aufgabe gestellt, den poetischen Gedanken mit [illegible] Mitteln auszusprechen. Seine Gestalten gehören so sehr der Wirklichkeit an, [illegible] nach dem Schnitt der Kleidung das Jahr angegeben werden kann, aus welchem [illegible] genommen sind. Und trotz der ausserordentlichen Schwierigkeiten ist es ihm gelungen, einen überwältigenden Eindruck hervorzubringen! Die Lebenswahrheit in jeder Form und Bewegung, die das Ganze und alle Theile durchdringende richtige Empfindung, wodurch das Kunstwerk zum Ausdruck der vollsten Wahrheit wird, lässt alles Bei- und Aussenwerk übersehen, zieht die Aufmerksamkeit nur auf die Gestalten und ihre Bedeutung und lässt uns ganz zuletzt erst bemerken, dass uns das Costüme nicht gestört hat. So wollen wir auch nicht fragen, ob mit solchen Kräften auf dem Wege des Idealismus nicht ein viel grössrer Erfolg hätte erreicht werden können?





E. Förster gez. *H. Schütz gest.*

DIPTYCHON DES BISCHOF ULRICH
VON AUGSBURG 970.

T. O. Weigel. Leipzig.



R. Fenton photogr. H. Walde gest.

DIE GEBURT DES JOHANNES
VON ALBR. DÜRER 1510.

T. O. Weigel. Leipzig.



nach einer Photogr. *J. Burger gest.*

DIE DREI MARIEN

ALABASTERGRUPPE 1420 ca.

T. O. Weigel Leipzig.



Carl Bräuer gez. H. Schütz gest.

GRABMAL
HERZOG HEINRICHS IV. VON BRESLAU
1290–1295.

T. O. Weigel Leipzig.



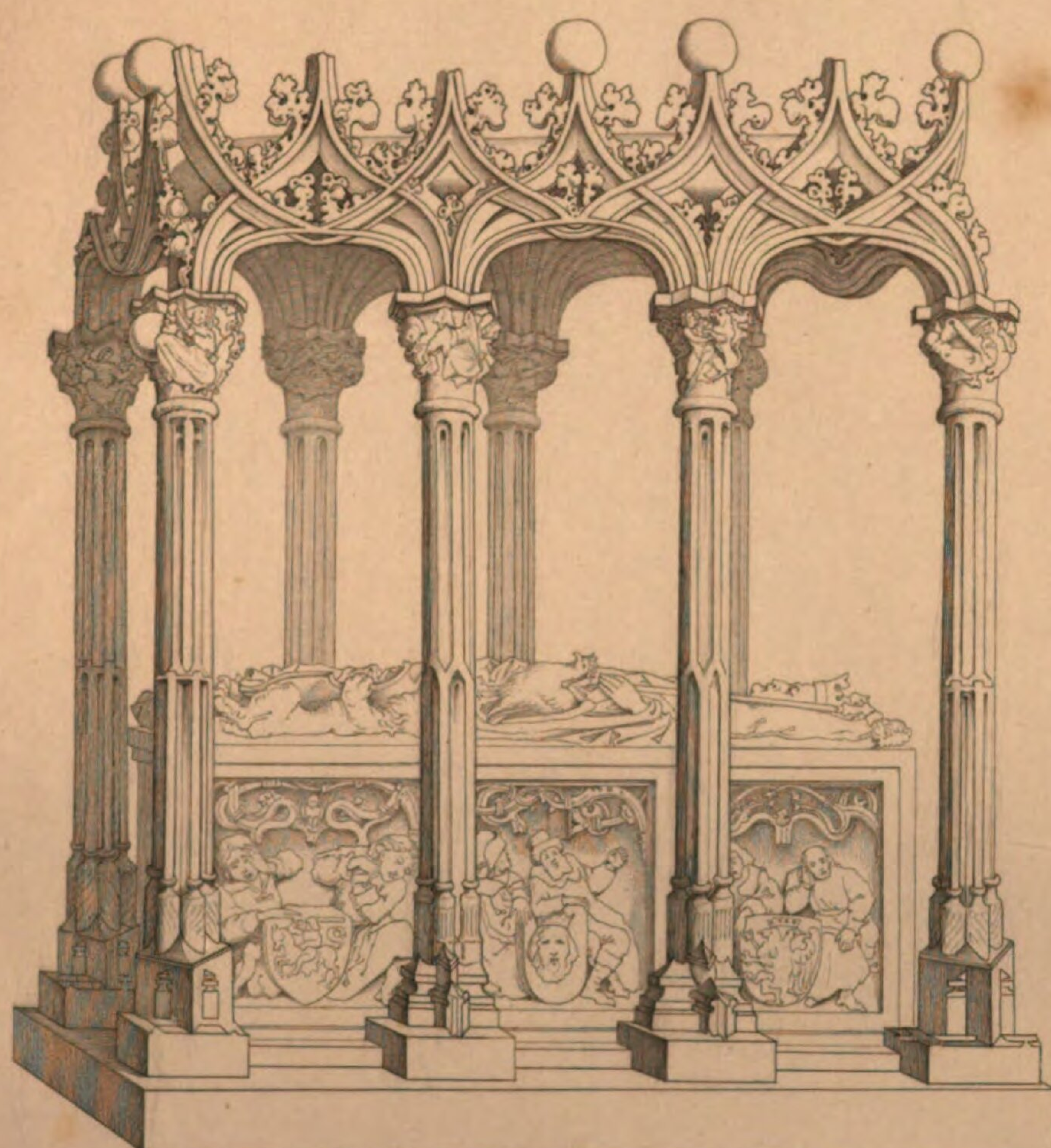
E. Förster gez. H. Schütz gest.

S. LUCAS MALT DIE HEIL. JUNGFRAU

HOLZSCHNITZWERK IN DER S. MAGDALENENKIRCHE ZU BRESLAU

1480c^a

T. O. Weigel, Leipzig.



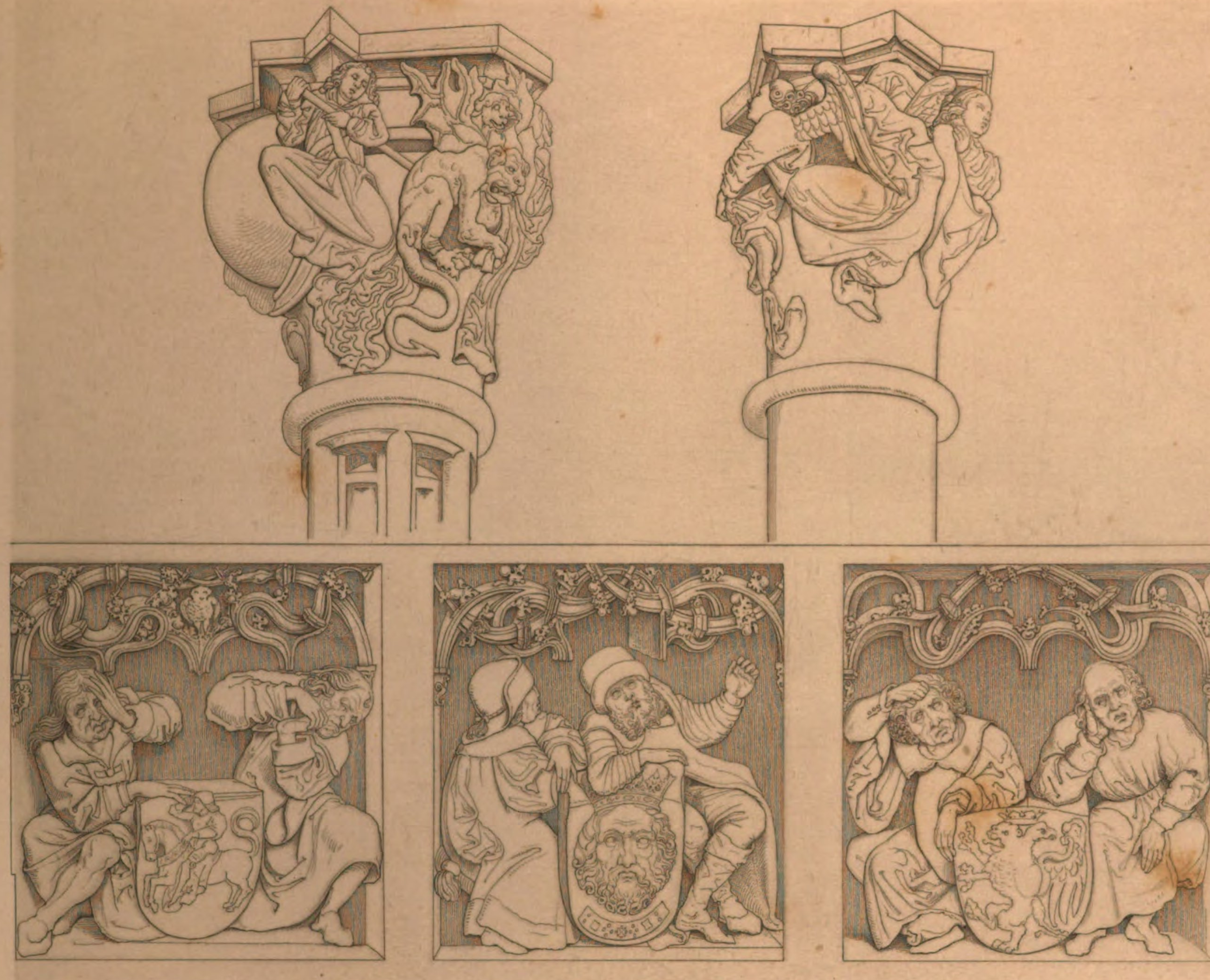
GRABMAL K. CASIMIRS IV. VON POLEN

1492.

E. Förster gez. — H. Walde gest.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

GRABMAL K. CASIMIRS IV. VON POLEN

1492.

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



H. Walde gest.

BILDNEREIEN
DER SCHLESISCHEN SCHULE
1490 c[a]
1.

T. O. Weigel. Leipzig.



BILDNEREIEN
DER SCHLESISCHEN SCHULE
1490 c^{a}
2.

T. O. Weigel, Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

GRABMAL DES CARDINAL FRIEDRICH
IM DOM ZU KRAKAU.

F. O. Weigel, Leipzig.



E. Förster gez. *H. Walde gest.*

GRABMAL DES CARDINAL FRIEDRICH

IM DOM ZU KRAKAU

1510.

2.

T. O. Weigel. Leipzig.



H. Walde gest.

DAS GÖTHE-SCHILLER-DENKMAL
IN WEIMAR
VON ERNST RIETSCHEL.

DRITTE ABTHEILUNG.

M A L E R E I.

GEDENKTAFEL DER BARBARA POLANI
ZU BRESLAU VON 1309.

Mit einer Bildtafel.

2. F. hoch, 2 F. 5 Z. breit.

Ein überraschendes Denkmal altdeutscher Malerei bewahrt die St. Barbarakirche zu Breslau in einer Tafel von Holz, welche mit ihrem Gemälde die Begräbnissstätte einer frommen Christin aus dem 14. Jahrhundert zu bezeichnen bestimmt gewesen. Die Unterschrift (obwohl sie im 17. Jahrhundert erneuert worden, wie durch die Beischrift des Erneuerers ausdrücklich bezeugt wird) lässt keinen Zweifel zu, dass wir hier ein Gemälde vom J. 1309 vor uns haben; die Zeichnung und Behandlung desselben, die in keiner Beziehung mit der gleichzeitigen des Giotto oder seiner damals Italien und selbst Frankreich beherrschenden Schule übereinstimmen, auch durchaus keinen ausländischen Zug haben, weisen mit Bestimmtheit auf einen deutschen Urheber, wenn auch sein Name wahrscheinlich für immer unbekannt bleiben wird, und wenn es auch bis jetzt unmöglich ist, den Zusammenhang mit frühern oder spätern Kunstleistungen nachzuweisen. Gehören nun überhaupt gemalte Tafeln vom Anfang des 14. Jahrhunderts zu den grössten Seltenheiten der deutschen Kunst, so erhält die bestimmte Zeitangabe bei der unsrigen insofern eine erhöhte Bedeutung, als sie vielleicht die älteste ist, in welcher man keinerlei Andeutung des byzantinischen Styles wahrnimmt, aus dem sich damals die deutsche Malerei an andern Orten (in Braunschweig, Hildesheim, Cöln etc.) herauszuarbeiten angefangen hatte. Der erste Blick auf das Bild lehrt uns, dass wir darin ein in allen Beziehungen, in der Wahl des Stoffs, wie in der Auffassung, Zeichnung und Ausführung, durchaus eigenthümliches Werk besitzen. Nicht an die heilige Jungfrau noch an das göttliche Kind auf ihrem Schoosse wendet sich die andächtige Beterin mit ihren Töchtern; auch nicht an den Wunder wirkenden Heiland, noch an den mächtigen, der noch vom Kreuz herab den reuigen Sünder zur Seligkeit berufen konnte: ihr Gebet richtet sie an den mit Blut und Wunden bedeckten, mit den Zeichen der schmachvollen Misshandlung, der Dornenkrone, der Geissel und der Ruthe, beschwerten, ganz beraubten, verlassenen und hülflosen Jesus von Nazareth; sei es, um im Anblick so grossen Elendes eignen Kummer geringer zu achten, oder auch in der Zuversicht, dass in Christus die Fülle göttlicher Macht und Gnade selbst in der äussersten Erniedrigung keinen Abbruch erlitten.

Wir sehen demnach hier die Stifterin mit ihren beiden Töchtern, begleitet von ihrem Schutzpatron, dem Evangelisten Johannes, im Gebet vor der Leidensgestalt des Erlösers, die Worte sprechend: „Erbarme dich meiner, heiliger Gott!“ Die Anordnung ist nichts weniger, als architektonisch streng; die Zeichnung verräth eine nur sehr geringe Kenntniss der Körperformen, aber eine Hinneigung nach idealer Anschauungsweise; in den Köpfen sind individuelle Züge angestrebt. Für grössere Gewandmassen hat der Künstler keine Motive finden

können; sie hängen formlos herab; wo er aber einzelne Falten-Züge und Brüche angebracht, wie bei der Hüftebedeckung Christi, hat er mit grosser Klarheit und Feinheit die Formen ausgeprägt. Auf das Verhältniss der Gestalten untereinander hat er so wenig Rücksicht genommen, als auf deren eignes Måss; wie man denn in Ungewissheit bleibt, ob die Stifterin steht oder kniet, da beides unmöglich ist.

Und bei all diesen Verzeichnungen macht das Bild einen hochbedeutenden Eindruck. Zunächst ist es der sprechende Ausdruck der Gesichtszüge, die gläubige vertrauensvolle Andacht der Beterin, die erwartende Miene ihres Schutzheiligen, die theilnehmende Güte Christi. Dann aber ist die vollendete Behandlung, der flüssige, feingestrichelte Farbenauftrag beachtenswerth. Sicherheit in der Beleuchtung hatte der Künstler nicht; er setzte die verkürzte Seite in Schatten, auf die hervortretenden Theile, Stirn, Nasenspitze, Oberlippe, Kinn etc. (in Weise des [spätern] Meister Wilhelm von Cöln) weisse Lichter; die Haare verstand er sehr zart mit dem Spitzpinsel zu zeichnen; Umrisse zog er mit dunkler Farbe um die gemalten Flächen zu grössrer Bestimmtheit. Das Gewand des Johannes ist ziegelroth; auch seine Carnation geht stark ins Rothe. Die Frauen sind blass, aber nicht kränklich. Ihre schwarze Bekleidung hat durch die Zeit und durch ungeschickte Ausbesserung etwas gelitten (sonst ist das Gemälde wohl erhalten). Christus ist von kräftiger, ins Gelblichrothe spielender Farbe und hat braunes Haar. Alle Figuren stehen auf einem dunkelgrünen Rasen, aus welchem hie und da weisse Blumen sprossen. Der Hintergrund ist dunkelroth von der Farbe des Caput mortuum, und war vielleicht ehedem ganz vergoldet. Golden sind die Heiligenscheine und der Kelch.

Das Bild ist mit Tempera-Farben auf Kreidegrund gemalt, und zwar auf einer mit Leinwand überzogenen Tafel von Eichenholz. Der Rahmen, der das Bild umgibt, ist noch der ursprüngliche, und darauf steht in deutscher Fractur mit einzelnen lateinischen Initialen folgende Inschrift:

> Anno domini millesimo trecentesimo nono feria quarta post festum Benedicti Egidij obiit honesta fämina Barbara Polani. Requiescat in pace. Orate pro ea.

Schliesslich möchte ich noch auf die besondre Darstellungsweise des Heilandes aufmerksam machen, nach welcher er nicht in irgend einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens, etwa wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, als Ecce homo! aufgefasst ist. Er trägt die Spuren des erlittenen Kreuzestodes zugleich mit den Instrumenten der Geisselung, welche demselben vorausgegangen war, und steht vor den Betenden lebendig, aber ohne die traditionellen Merkmale des Auferstandenen. Der Künstler hat mithin durch seine Gestalt nur an die verschiedenen Leiden des Erlösers erinnern wollen.

DER ST. HIERONYMUS-ALTAR IN WIEN.

Mit drei Bildtafeln.

Bei geschlossenen Flügeln 6 F. hoch, 4 F. breit.

Es klingt seltsam, dass auf dem Gebiete deutscher Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts ein bisher ganz unbekannter, grosser, bedeutender Meister erst noch entdeckt werden solle. Und doch ist dem so! Man werfe nur einen Blick auf die beigefügten Tafeln und sage, ob das Werk, dem sie entnommen, von einem Andern, als einem Meister ersten Ranges herrühren könne? Und dieser Meister ist nicht bekannt! und das Werk trägt die Jahrzahl 1511! Denn dass es von Michael Wohlgemuth sei, wie der Gemälde-Katalog der Sammlung des Belvedere in Wien angibt, konnte wohl Niemand im Ernst behaupten, und hätte er auch nur des 73jährigen Meisters Altargemälde in Schwabach von 1508 gesehen. Möchte ich dazu beitragen, den von seinen Zeitgenossen unbeachteten und vergessenen ruhmwürdigen Künstler und seine noch verborgenen Werke ans Licht zu ziehen, zur Freude, zur Bewunderung und zum Danke der Nachwelt!

Der St. Hieronymus-Altar in der Sammlung des Belvedere zu Wien (Altdeutsche Schulen. I. 47) ist ein Altarschrein mit doppelten Flügelthüren. Ist das Ganze geschlossen, so sieht man — auf beide Flügel vertheilt — die Messe des H. Gregorius. Der Papst kniet vor dem Altar; das Christusbild ist vom Kreuz gestiegen und spricht wie ein Lebender zu ihm. Ein Bischof, ein Cardinal und andere Geistliche hinter ihm sind mit den kirchlichen Ceremonien beschäftigt; mitten unter ihnen, aber wie ein Zuschauer, steht ein Mann in schwarzem Barett und Pelz, mit langem Haar und magerm Gesicht, etwa 45 Jahr alt, dem Aussehn nach der Maler des Bildes. Hinter dieser Gruppe erhebt sich eine Empor, auf welcher halb dramatisch, halb symbolisch an die Leidensgeschichte Christi erinnert wird, durch Judas mit dem Säckel, Pilatus, der sich die Hände wäscht, Petrus, der den Herrn verleugnet, Veronica mit dem Schweisstuch, Magdalena, Herodes, Annas und Kaiphas; ferner durch die Marterwerkzeuge der Geissel und der Schmachsäule, auch die Silberlinge, den Hahn, eine Salbenbüchse u. a. m. An dem Geländer ist die Urkunde über die Zeit der Entstehung des Bildes in doppelter Ausfertigung angebracht; links: anno ~ dni M°ccccc·xı, rechts: ANNO ∾ DOMINI ∾ 1511.'*

Oeffnet man die Flügel, so hat man vier Tafeln neben einander, die Innenseiten der beiden äussern, die Aussenseiten der beiden innern Flügel. Auf der ersten sieht man den heil. Joseph mit einem Lilienstengel und mit Tauben im Käficht, mit denen Jesus, ein Knabe im grauen, weitärmligen Rocke spielt; dabei der heil. Kilian mit einer Kirche in der Hand.

* Auf der runden Salbenbüchse stehen die Buchstaben A D F (der dritte Buchstabe ist sicher die Hälfte eines A), die aller Wahrscheinlichkeit nach dem Namen „Magdalena“ angehören, und nicht etwa als das Monogramm eines Meisters mit einem F anzusehen sind (wie ich früher geglaubt. Deutsche Kunstg. Bd. II. p. 265).

Auf der zweiten Tafel steht der heil. Leopold, ebenfalls mit einer Kirche*, und neben ihm die heil. Elisabeth, die einem Krüppel ein Goldstück reicht. Auf der dritten Tafel stehen der Bischof St. Martin und die heil. Dorothea, der ein Knabe Rosen in einem Körbchen darreicht. Auf der vierten Tafel sieht man die h. Katharina, das überwundene Heidenthum (in Gestalt eines Königs) zu ihren Füssen, und die h. Ursula mit zwei Pfeilen in der Linken und einem dritten im Hals.

Ueber diesen vier Tafeln sind vier Wappen von zwei nackten und zwei bekleideten Figuren gehalten und darauf stehen die bis jetzt noch unerklärten Zeichen



Oeffnet man nun die innern Flügel, so sieht man das Hauptbild und zwei Seitenbilder, dieselben, von denen wir die Nachbildung hier geben. Es ist zu bemerken, dass die Form oben nicht so abbricht, wie auf meiner Zeichnung, sondern dass das Bild nach oben mit einer ausgeschweiften Rundung abschliesst.

Auf dem rechten Flügel (Taf. 2) stehen die heiligen Kirchenväter, Papst Gregorius d. Gr., Ambrosius mit einer Ruthe in der Hand und Augustinus mit dem von einem Pfeil durchbohrten Herzen; auf dem linken (Taf. 3) die Apostel Andreas mit dem Kreuz, Bartholomäus mit dem Messer und Thomas mit der Lanze. Im Mittelbilde steht vor einem, mit einem Teppich verhängten, reich und seltsam verzierten Tabernakel der heil. Hieronymus in Cardinalstracht mit einem Kreuzstab und zieht einem an ihm emporspringenden Löwen einen Dorn aus der Tatze. Zu beiden Seiten knieen mit gefalteten Händen der Stifter und die Stifterin des Bildes, der Mann etwa 36 Jahr alt, in schwarzem Pelz, das Barett vor sich auf dem Boden, die Frau in einer Art Nonnentracht, ein weisses, gesteiftes Tuch um Kopf, Hals und Nacken, und zwei Kinder, ein Knabe von etwa drei, ein Mädchen von elf Jahren, beide ebenfalls in betender Haltung. Das Tabernakel theilweis vergoldet mit Figuren von Marmor, im Styl deutscher Renaissance vom Anfang des 16. Jahrhunderts, hat affen- und bärenartige Gestalten in den Pfeilercapitälen, darüber nackte Frauenfiguren, an denen der Teppich befestigt ist, Knaben die Arabesken von Dornen und Akanthusblättern halten, andre mit zeichenlosen Schildern und Perlenschnüren mit Schellen, dann ein Medaillon mit dem Bildniss des an einem Tische sitzenden Heiligen. Den Hintergrund zu beiden Seiten des Tabernakels bildet eine reiche Landschaft mit Bergen und Burgen, Wald und Fluss und mit Scenen aus der Legende des Heiligen, wie er als Einsiedler vor dem Crucifixe mit einem Steine die Brust sich wund schlägt; wie er zum Bischof Epiphanius nach Cypern kommt; wie er in seiner Bauernhütte Geschenke zurückweist, die ihm auf Lastthieren zugeführt werden, und wie sein treuer Gefährte bei all den dargestellten Erlebnissen, der Löwe, dem er den Dorn aus der Tatze gezogen, lammfromm sich von Knechten Holz aufladen lässt.

Die Motive der Conception dieses sehr umfangreichen Werkes würden sich aus seiner

* Sehr mit Unrecht wird diese Gestalt im Katalog „Kaiser Heinrich" genannt, da sie die bestimmten, unverkennbaren Züge und Merkmale des östreichischen Schutzheiligen an sich trägt.

Geschichte herausstellen, wenn wir sie kennten, da die verschiedenen Heiligen unzweifelhaft Beziehungen haben zu den Stiftern, zu der Kirche, für welche es bestimmt gewesen, auch wohl zum Lande, dem die Kirche angehörte. Sichtbar tritt nur die Absicht hervor, neben Hieronymus, dem wahrscheinlichen Patron der Stifter, die andern drei grossen Kirchenväter, vornehmlich aber den Papst Gregorius zu verherrlichen; auch ist mit dem heil. Leopold eine unverkennbare Hinweisung auf Oestreich, wenn nicht ganz besonders auf die ihm ausschliesslich geweihte Stätte, Klosterneuburg, gegeben. Als eine bedeutsame Neuerung muss die Aufführung des Titel-Heiligen an der Hauptstelle und als Mittelpunkt des ganzen Altarwerkes angesehen werden; denn in der alten Kunst wird diese Stelle, wenn auch mit mannichfachen Modificationen, doch unverrückt vom „Fleisch gewordnen Worte“ eingenommen.

Was aber die Anordnung im Einzelnen betrifft, so liegt ihr der strenge, architektonische Geist der alten Schule zu Grunde, nur dass der Symmetrie nicht die Freiheit der Bewegung, der Linien und Massen ganz zum Opfer gebracht ist. Da es keine Handlung zu veranschaulichen galt, kann von der Darstellung nur in beschränkter Weise die Rede sein. Fassen wir aber Haltung und Bewegung der einzelnen Gestalten ins Auge, so können wir die Stärke des Talentes für die Darstellung nicht verkennen. Denn in allen spricht sich eine individuelle, sehr bezeichnende Auffassung und eine harmonische Durchführung der Charakterzüge aus, so dass Hand und Fuss zum Kopfe stimmen.

Was uns aber am entschiedensten als Vorzug aus diesem Werk entgegentritt, das ist die wohlthuende Frische eines künstlerischen Talents, das in eigenthümlicher Weise und mit einem sehr feinen Formgefühl die Natur auffasst und Alles mit seltner Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit gleichsam hinschreibt. Das ganze Werk erscheint vielmehr entstanden, als gemacht, und doch erkennt man ein tiefes Studium sowohl der Natur, als der Gesetze der Kunst. Beide sind auf bewunderungswürdige Weise in Einklang gebracht. Ohne eigentliche Bildnisszüge sind die Köpfe sprechend wahr und bei aller Natürlichkeit der Formen und des Ausdrucks ist doch überall der Charakter, die geistige Bedeutung mâssgebend geblieben. Die Unabhängigkeit vom Modell, die Kraft des eignen, schöpferischen Formensinns bewährt der Künstler vornehmlich in seinen Gewändern, im Reichthum der Züge, Brüche und Flächen bei der grössten Einfachheit und Klarheit der Motive, und in der staunenswerthen Belebung jeder Linie. So herrscht in diesem Werk eine Grossartigkeit des Styls, wie wir sie vergeblich bei einem gleichzeitigen deutschen Meister suchen würden, Dürer selbst und Holbein nicht ausgenommen. Wollte man indess Schwächen aufsuchen, so würde man sie am ersten bei den heiligen Frauengestalten finden, deren Gesichtszüge weniger individuell und ausdrucksvoll sind, und bei deren Bekleidung dem Zeitgeschmack mehr nachgegeben ist, als die Haltung des ganzen Werkes vorzuzeichnen scheint.

Rein und schön wie die Zeichnung ist die Färbung, von leuchtender und doch zur vollkommensten Harmonie gemässigter Klarheit, bei welcher selbst im tiefsten Schatten schwarzer Gewänder die Formen noch ganz deutlich sind. Wahr und nach Umständen blühend ist die Carnation, selbst bei dem greisen Heiligen des Hauptbildes ein Ausdruck wohlerhaltener

Gesundheit. Der Farbenauftrag ist sehr leicht und flüssig, so dass stellenweis die aufgezeichneten Umrisse und Schraffierungen durchscheinen; ungefähr in der Weise des Meisters vom Tode der Maria aus der Schule von Cöln (Denkmale, Band III. Malerei. p. 25). Beachtenswerth ist die Abwesenheit aller Heiligenscheine, ein Zeichen der Uebereinstimmung mit mehren gleichzeitigen Hauptwerken deutscher Malerei, das seinen Erklärungsgrund wohl nur in dem herrschenden Bestreben nach überzeugender oder möglichst wahrscheinlicher Darstellweise hat.

Sehen wir uns aber sonst nach Merkmalen um, durch welche der Hieronymus-Altar einen Platz bekäme in einer der bekannten deutschen Malerschulen, so findet sich keines. Die Schule von Brügge und Antwerpen ist herber in der Zeichnung und individualisiert nicht mit dem hier waltenden Schönheitsgefühl; die Schule von Cöln, die mit dem „Tode der Maria“ unserm Werk am nächsten kommt, hat noch die alten scharfkantigen Faltenbrüche und eine weit weniger freie Zeichnung; an die fränkische Schule und den Dürerischen Faltenwurf ist nicht entfernt zu denken; auch die schwäbische Schule mit Zeitblooms strengen, oder Schaffners der Manier sich nähernden willkührlichen Formen und einer durchaus andern Malertechnik kann nicht in Betracht kommen; von der sächsischen, westfälischen und sonstigen minder bedeutenden Schulen nicht zu reden. An italienische Schulen rührt das Werk kaum von Weitem; denn wenn auch einzelne Züge an Ghirlandajo, oder auch an Vivarini erinnern, so ist es doch nur wie ein flüchtiger Gedanke: das Werk ist durch und durch, bis in die Winkel der Landschaft, und mit jedem Zug und Ausdruck der Gesichter, so vollkommen deutsch, dass wir, um seine Herkunft aufzusuchen, den vaterländischen Boden nicht verlassen dürfen.

Nachdem es sich aber herausgestellt, dass seine Wiege in keiner der bekannten Malerschulen gestanden, so werden wir mit Nachdruck zu der Annahme gedrängt, dass es selbst den Mittel- und Höhepunkt einer eignen Malerschule bilde. Wenn ich nun nicht anstehe, Oestreich, vielleicht Wien, als die Pflanzstätte und Heimath derselben zu bezeichnen, so ist es nicht allein, weil die Landkarte kaum einen andern Ausweg lässt, sondern es bestimmen mich noch mehre äussere Gründe. Das Altarwerk war, bevor es in die Sammlung des Belvedere aufgenommen worden, in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. Seine fleckenlose Erhaltung, die es heut noch wie unmittelbar von der Staffelei des Meisters genommen erscheinen lässt, spricht dafür, dass es grosse Wanderungen nicht gemacht, dass es vielleicht von Anfang an dort aufbewahrt gewesen. Weiter deutet auf Wien und seine Umgebung der heil. Leopold, einer der ersten östreichischen Schutzpatrone, und ein kleiner Zug bei den Figuren der Landschaft, das ist die Art des Holzspaltens, wie man sie heut noch — und zwar fast ausschliesslich — in Wien und Umgegend sehen kann.

Wie dem nun auch sei: der Hieronymus-Altar passt in keine der bekannten deutschen Malerschulen; er ist aber von so grosser künstlerischer Bedeutung, dass seiner Herkunft (vielleicht in den Inventarien der Schatzkammer) nachzuspüren, Werke derselben Hand aufzusuchen und ihre weitere Wirksamkeit zu erforschen, eine rühmliche Aufgabe deutscher Kunstgeschichte ist.

DIE BURGUNDISCHEN MESSGEWANDE IN DER K. K. SCHATZKAMMER ZU WIEN.

Mit zwei Bildtafeln.

Die kaiserliche Schatzkammer in Wien bewahrt unter ihren Reichthümern eine Reihe der kostbarsten Kunstdenkmale aus der Zeit Philipps des Guten von Burgund: gestickte Messgewänder und Altarbehänge, ursprünglich für grosse kirchliche Feierlichkeiten, nach der gewöhnlichen Annahme sogar für die Einweihungsfeste des Ordens vom goldenen Vliesse bestimmt; was noch einer näheren Prüfung unterliegt. Der Orden wurde zur Verherrlichung der Vermählung Herzog Philipps mit Isabella von Portugal am 10. Jan. 1429 in Brügge gestiftet, im Nov. 1430 durch Promulgation der Statuten durch den Herold öffentlich dem Volke verkündet und am St. Andreastage 1431 mit einem feierlichen Hochamt in der Collegiatkirche zu Lille durch ein erstes Ordensfest wirklich eingeweiht. Abgesehen nun davon, dass in den bezeichneten Gewändern nicht die leiseste Anspielung auf den Orden oder nur auf seinen Schutzpatron zu sehen (während doch die — „Denkmale" Band II. Mal. p. 5 mitgetheilte — Votivtafel aus der Zeit der Ordensstiftung sehr entschieden auf diese hinweist), so tragen sie durchaus kein einheitliches Gepräge und gehören ihrem Styl nach zum Theil dem Anfang, zum Theil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, während einige allerdings die Handschrift von etwa 1430 zeigen. Möglich, dass sie bei den Ordensfesten angewendet worden sind; ausdrücklich dafür angeordnet scheinen sie nicht zu sein.

Es war ein besonders glücklicher Umstand, dass die Prachtliebe des burgundischen Hofes, insonderheit Herzog Philipps, ihren Ausgangspunkt von der Kunst nahm, zu einer Zeit, die einen so grossen Reichthum künstlerischer Talente hervorgebracht, und es war nur eine natürliche Folge einer so breit angelegten Kunstthätigkeit, dass sie sich auch den Gewerken mittheilen musste. Wir haben so eben der Votivtafel in Basel gedacht, durch welche uns ein Denkmal höchst eigenthümlicher, vom Handwerk ausgeführter Kunstübung aufbewahrt geblieben. Mit ganz besonderer Vorliebe wurde die Kunstweberei in Flandern getrieben, und wir haben ein köstliches Werk der Art aus der Zeit Philipps im IV. Bande der Denkmale, Malerei p. 1 veröffentlicht. Die burgundischen Messgewande zeigen uns eine dritte Art des Kunsthandwerks: sie sind gestickt. Die Technik ist diese: es sind der Quere nach Goldfäden gezogen, welche den Grund bilden und paarweise mit farbiger Flockenseide überstickt sind, wodurch Zeichnung und Schattierung der Figuren und Verzierungen bewirkt ist. Hierbei ist der Goldgrund mit zur Lichtwirkung benutzt, indem Stellen, welche licht sein sollen, nur leicht überstickt sind, so dass das Gold durchschimmert, während an Schattenstellen die Seide dichter genommen worden. Die Fleischtheile übrigens sind ausgespart und mit offner Seide im Plattstich gestickt. Die Umrahmung der Bilder ist gleichfalls Goldstickerei und bildet bald feines Netzwerk, bald Geflecht oder gewürfeltes Muster. Die Bilder erscheinen dadurch in einer Art Relief.

Die burgundischen Messgewande der k. k. Schatzkammer umfassen eine vollständige s. g. „Capelle“ (ornatus integer), nehmlich eine Casula, drei Chorkappen (Vespermäntel, Pluvialia), die beiden Levitenkleider (Dalmatica und Tunicella) für den Diaconus und Subdiaconus und zwei Altarbehänge (Antipendien).

Die Casula (das Messkleid) hat noch die alterthümliche Form, nach welcher Oberarm und ein Theil des Vorderarms bedeckt sind, so dass sie sich beim Einbiegen der Arme in Falten legt. Der unten abgerundete Vordertheil ist kürzer und schmaler als der Hintertheil. Um die Schultern läuft ein breiter, aufgenähter Streifen, der am Vorder- und Hintertheil sich senkrecht herab zieht, so dass an beiden Seiten die Form eines Y entsteht, darauf Figuren von 17 Zoll Höhe gestickt sind, und zwar auf der einen Seite die Taufe, auf der andern die Verklärung Christi. Bei der Taufe steht Christus bis über die Knöchel im Wasser, ganz unbekleidet, die eine Hand auf der Brust, mit der andern die Schâm bedeckend, das Haupt geneigt. Am Ufer links kniet Johannes und giesst mit der Hand Wasser auf das dunkelhaarige Haupt Christi. Er ist in ein weites Gewand gekleidet, dessen schillernde Farbe dadurch hervorgebracht worden, dass man zugleich mit einem rothen und einem blauen Faden gestickt hat. Auf der andern Seite steht ein Engel im Vespermantel mit wallendem Haar und hält den ungenähten, blassviolelten Rock Christi. Die Taube des heiligen Geistes schwebt über Christus, und über ihr tritt die Halbfigur von Gott Vater aus den Wolken, bedeckt mit der Mitra und die rechte Hand zum Segnen des Sohns erhoben, während die Linke den Reichsapfel hält. Um das Haupt stehen die Worte: Hic est filius dilectus in quo mihi complacui. Auf jeder Seite, in dem breiten Schulterstreifen (des Y) ist ein schwebender Engel angebracht, mit weitfliegendem rothen Gewande.

Noch eigenthümlicher ist die Darstellung der Verklärung Christi, auf der Rückseite der Casel. Johannes, Petrus und Jacobus knien am Boden, Petrus, selig im Anschaun, mit einer Rolle, darauf die Worte: „Domine bonum est nos hic esse, si vis faciamus hic (tria tabernacula)“; die andern Beiden blicken geblendet empor, wo Christus, ganz in Weiss (Tunica und Mantel) gekleidet, schwebt und Segen spendend herabblickt. Um seinen Kopf stehen die Worte: „Nemini dixeritis visionem donec filius hominis a (mortuis resurgat)“. Ueber ihm, wiederum in halber Figur, ist Gott Vater sichtbar mit denselben Worten auf der Bandrolle in seiner Hand, wie bei der Taufe. Zu beiden Seiten schweben Moses und Elias in fast liegender Stellung (in den Nebenstreifen) und haben noch Jeder einen Engel über sich. Das Merkwürdigste bei dieser Darstellung ist der Versuch, die Verklärung sinnlich darzustellen; Antlitz, Hände und Füsse Christi sind mit Goldfaden gestickt, die Schattenstriche mit rother Seide, was allerdings die Wirkung einer feurigen Sonnenuntergangsbeleuchtung des Himmels macht. — Der übrige Theil der Casel ist mit zwei Reihen Nischen besetzt (zweimal vier über einander auf jeder Seite), in denen anbetende Engel stehen. Die untern sind grösser, als die obern; alle sind der Form des Gewandes folgend im Kreis gestellt; doch ist nicht Rücksicht genommen auf den verfügbaren Raum, so dass je zuweilen von einem Engel nur ein Stück sichtbar ist.

So schön und prachtvoll die Casel ist, sie verschwindet vor dem wahren Himmelsglanz der drei Vespermäntel. Hier hat der Künstler einen Einblick in die Herrlichkeit des Neuen Jerusalem gewähren wollen, indem er Chöre von Engeln und Heiligen in himmlischer Pracht und Heiterkeit, in ernster Anbetung, wie in unschuldvoller Anmuth und Lieblichkeit aufführt. Diese drei Vespermäntel behandeln jeder ein eignes Thema, so zu sagen eine bestimmte Abtheilung des Himmels, bezeichnet durch je eine Hauptdarstellung auf dem halbrunden Schilde (capuceum, clypeus) eines jeden: durch den Heiland auf dem Thron, durch Maria, und durch den Täufer Johannes. In concentrischen Halbkreisen sind um jeden drei Reihen himmlischer Gestalten gleichsam in kleinen Capellen aufgestellt und zuerst ein Chor von Engeln mit je einem Erzengel als Anführer (bei Christus Michael, bei Maria Gabriel, bei Johannes Raphael); sodann zwei Reihen Heilige: bei Christus Bischöfe und Könige, bei Johannes Mönche und Einsiedler, bei Maria Frauen und Jungfrauen.

Das letztgenannte Pluviale wollen wir etwas genauer betrachten; zu ihm gehört unsre Taf. 2.
Bildtafel 2. Die heilige Jungfrau ist dargestellt in dem Moment der Empfängniss. Sie sitzt am Ende eines thronartigen Himmelbettes, um dessen Säulen die Vorhänge geschlungen sind, die sonst die Bestimmung haben, das Bett zu schliessen. Ihr Haupt schmückt eine leichte Lilienkrone, unter welcher in reichen Locken das Haar über die Schultern herabwallt. Sie ist in ein ungegürtetes Obergewand mit weiten Aermeln gekleidet (vom Untergewand sind nur die enganliegenden Aermel sichtbar) und in einen weiten Mantel gehüllt, der in grossen Faltenmassen Oberarm, Schooss und Schenkel bedeckt. Nur eine Fussspitze ist sichtbar. Das Haupt ist leicht nach vorn geneigt; beide Arme sind halb geöffnet, halb erhoben, die Hände gleichmässig ausgestreckt, einer unsichtbaren Einwirkung hingegeben, die sich in dem wie von einem heiligen Schauer übergossenen Antlitz in banger Erwartung ausspricht. Es geht von dieser Gestalt, von der fast nur die Hände und das Gesicht zu sehen sind, ein so wunderbarer Zauber aus, dass man wie festgebannt ist und den Meister anstaunt, dem es gelungen ist, mit so wenigen Linien auf die zugleich sprechendste und doch keuscheste Weise den Gedanken seiner Aufgabe kund zu geben. In der That! Vielfach sieht man kindliche Unschuld und Unwissenheit, jungfräuliche Demuth und Ergebung auf das vollkommenste dargestellt. Hier aber haben wir das Bild einer erhabenen Unschuld vor uns, einer Jungfrau, die empfindet, dass der Geist des Höchsten sie umschattet und dass sie Mutter werden soll. Aber nicht nur die Auffassung weist auf einen grossen Künstler als Urheber des Bildes hin: es ist jede Linie darin von Bedeutung. Fein gefühlt ist die Bewegung der Arme, Hände, Finger, auf das feinste die Haltung des Kopfes; von grosser Schönheit sind die Gesichtszüge und ergreifend ihr Ausdruck. Reich ist das Gewand und zeigt — obschon es sie ganz verhüllt — die Gestalt vollkommen. Die Formen der Falten sind einfach, die Brüche scharf, aber weit entfernt von dem Geknitter, welches die spätern Arbeiten der flandrischen Schule unvortheilhaft kennzeichnet; auch sind mit richtigem Kunstgefühl grosse, breite Massen dem gebrochenen Gefälte entgegengesetzt, und bilden eine Art festen architektonischen Halt für die zarte Figur. — Diesen Formen nach könnte die Arbeit ums Jahr 1430, auch noch früher gefertigt

sein; ihr grosser geistiger und künstlerischer Werth würde auch die Ansicht rechtfertigen, dass Johann van Eyck die Zeichnung geliefert; allein die Zahl bedeutender Kunstwerke aus jener Zeit ist so gross und wird sogar noch immer grösser, dass wir annehmen dürfen, es seien uns noch manche hochausgezeichnete Künstler unbekannt; zumal da die Archive mit ihren Rechnungen Namen in Menge enthalten, zu denen noch keine Werke gefügt sind.

In drei Kreisen ordnen sich die heiligen Schaaren um die gebenedeite Jungfrau. Den obersten Kreis bilden Engel, voran der Erzengel der Verkündigung, Gabriel im rothen Messgewand, den blühenden Lilienstengel in der Hand. Ihm zugewendet stehen die andern Himmelsboten, alle in Weiss gekleidet, mit der priesterlichen Alba angethan und mit grün-rothblauen Flügeln, in mannichfach anbetender Stellung, oder in Andacht versunken. Je zwei der zehn 8 Zoll hohen Gestalten gleichen sich immer. — Im zweiten Kreise folgen die heiligen Jungfrauen: Katharina, jugendlich, zart, mit Schwert und Rad, eine Krone im Haar; Margaretha, mit mildem Blick auf uns gerichtet, das Kreuz auf den Nacken des überwundenen Drachen setzend; Barbara, sehr jugendlich und doch ernst-sinnig, das Modell ihres Gefängnissthurmes im Arm; Apollonia, niederblickend, vorwärts schreitend, den Zahn ihres Martyriums in der Zange haltend; Lucia, das Schwert im Halse, von schmerzlichem Ausdruck; Ursula, die gefeierte Heilige von Brügge und Cöln, von ausgezeichneter Schönheit der Gestalt, Bewegung und Form, ihre Gefährtinnen (in kleinem Mâssstab) unter ihrem Mantel bergend; Genovefa von Paris, welcher ein Engel die ausgelöschte Kerze anzündet; Christina, mit gesenktem Blick, in der Hand einige Pfeile; Clara, ernst im Gewand der Franciscanerinnen, die Monstranz emporhaltend; Gudula, eine anmuthige, feine Gestalt mit der Laterne, an die sich ein Teufelchen anklammert, um sie auszublasen. Diese Figuren haben eine Höhe von 9 Zoll. — Der dritte Kreis wird von heiligen Frauen gebildet. Die erste von ihnen ist die Kaiserin Helena, sinnend niederblickend, mit verhüllter Rechten das Kreuz haltend; Adelgunde, eine bejahrte Heilige, mit betend erhobenen Händen, fast nur vom Rücken zu sehen; Radegunde, das Haupt verhüllt, ihre königliche Krone Gott zum Opfer bringend; die drei Marien mit Salbenbüchsen, als wollten sie zum Grabe Christi gehen (Maria Magdalena von besonderer Schönheit, Maria Jacobi und Maria Salome); Elisabeth von Portugal, drei Kronen auf der Hand; Maura, betend vor dem Crucifix, das sie nach ihrer Versicherung seufzen gehört hatte; eine unbekannte Heilige mit einem abgehauenen Arme; Genovefa von Brabant, barfuss, in ein weites violettes Gewand gehüllt, betend; Veronica mit dem Schweisstuch, von hervorragender Schönheit der Gestalt und der Zeichnung. Diese Figuren sind 10 Zoll hoch.

Im Styl stimmen sämmtliche Figuren mit dem Mittelbild der Maria überein, obschon sie von verschiedenen Händen herzurühren scheinen. Zuweilen sind die Bewegungen etwas linkisch, oder steif, wie wir sie selbst bei Roger und Memling treffen; im Ganzen aber ist ihre Haltung ausdruckvoll und der ideale Charakter noch überwiegend. Zeitcostüme werden mit eingemischt, doch mit grosser Zurückhaltung; im Faltenwurf herrschen zwar die scharfkantigen Brüche, aber ohne Zerknitterung der Massen, und die Motive sind klar ausgedrückt;

die Säume meist mit Perlen besetzt. Am wenigsten befriedigt bei den meisten der Kopfputz, namentlich wo er aus Turbanen, oder dicken Wulsten besteht. — Jede dieser Figuren ist von einem länglichen, nach oben verjüngten, sechseckigen, rothsammtnen Rahmen eingefasst, deren Ecken mit Perlen-Rosetten auf blauem Sammtgrund besetzt sind.

Noch gehört zum Pluviale ein vorn vor dem Capuceum zu beiden Seiten niedergehender breiter Besatz (praetexta, aurifrisia), darauf drei sitzende Figuren von Aposteln (Petrus, Paulus und Bartholomäus) und drei Propheten gestickt sind, Arbeiten einer weniger kunstfertigen Hand. — Bewundernswerth übrigens ist die Geschicklichkeit, mit welcher die Seidensticker in die Feinheiten der Zeichnung, der Formen und des Ausdrucks eingegangen sind, wie richtig sie die Linien verstanden, wie gut sie die Flächen zu modellieren und zu beleben wussten; woraus man deutlich sieht, dass sie — weitentfernt von blos mechanischer Nachbildung — auf Grund guter künstlerischer Studien ihre Arbeiten ausgeführt haben.

Die beiden Levitenkleider sind nach demselben System mit heiligen Gestalten ausgeschmückt, nur dass diese nicht concentrisch, sondern in je zwei herablaufenden Streifen angeordnet sind. In den mit Perlen umstickten Tabernakeln sieht man lobpreisende und anbetende Engel.

Endlich betrachten wir auch noch die Altarbehänge (Antipendien), von denen der eine das Bild der Dreieinigkeit, der andre eine Maria auf dem Thron mit Johannes d. T. und Katharina trägt. Die Dreieinigkeit ist in der vornehmlich der deutschen Kunst eignen Weise vorgestellt, nach welcher Gott Vater den todten Christus auf dem Schoosse hält, auf dessen Schulter die Taube des h. Geistes Platz genommen. Vom zweiten Bilde, der Maria auf dem Thron, geben wir auf Bildtafel 1 eine Nachbildung. Maria ist in einen weiten, gros- Taf. 1.
sen Mantel gehüllt, der zugleich sie, und wie ein Fussgestell den Boden, bedeckt. In ihrer Rechten hat sie — zu welchem Zweck, ist nicht ersichtlich — ein Schreibzeug, auf dem Kopf eine Krone; das lang herabwallende Haar bedeckt den Nacken. Mit der Linken umfasst sie das auf ihrem Schoosse sitzende, in einen Rock gekleidete Kind, das sich mit sehr verständiger Haltung und rücksichtsvoller Bewegung zur h. Katharina nach seiner linken Seite umwendet und ihr, die sich bescheiden zu ihm neigt, einen Ring an den Mittelfinger der linken Hand steckt. Auf der entgegengesetzten Seite steht im härnen Gewand, und grossen, auf der Schulter geknüpften Mantel der Täufer Johannes, mit der Kreuzfahne und einem Lämmchen, auf das er bedeutungsvoll zeigt. Die Scene geht in einem Zimmer oder einer Capelle vor, deren spitzbogige Gewölbe mit Sternen bedeckt sind.

Auf den ersten Blick sehen wir, dass wir das Werk einer andern Epoche vor uns haben. Der weiche Schwung der Falten, die Unterordnung der Brüche unter die Massen und Flächen, der durch und durch ideale Schnitt der Gesichter mit alterthümlichen Typen, und die vom Naturstudium noch wenig beeinflusste, zum Theil unvollkommene Zeichnung, weisen auf eine Zeit vor der Schule selbst des ältern Van Eyk hin, und sind — bei der Seltenheit werthvoller Werke aus jener noch dunkeln Epoche — von doppelter Bedeutung für die Kunstgeschichte. Noch ist alles conventionell, Haare, Bart, Falten, Finger; alles gewisser

mâssen nur in entfernter Verwandtschaft mit der Natur, aber voll entschiedener, feierlicher, der Liturgie entsprechender Wirkung. Wir sehen daraus, woher bei dem Gründer der neuen Schule, bei Hubert van Eyk, ungeachtet seiner Versenkung in das Studium der Natur, und der Wahl neuer Falten und Brüche, das Grossartige der Anordnung, der ideale Geist der Darstellung und Charakterbildung und selbst die breit gehaltenen Formen stammen. Er schöpfte noch aus den Ueberlieferungen der alten Schule, die unter der glänzenden Thätigkeit seiner Nachfolger in Vergessenheit gerathen, und die auch für uns noch fast ganz in Dunkel gehüllt ist.

Auf dem Spruchband der heiligen Jungfrau ist geschrieben: Ego sum ma(ter dilectionis). Neben jeder der grössern Darstellungen der Antipendien sind auf je zwei niedergehenden Streifen je sechs Apostel und sechs Propheten mit Büchern oder Spruchbändern, Figuren von ernster, ausdrucksvoller Schönheit, abgebildet.

Schliesslich muss ich mit ganz besondrer Danksagung anführen, dass mir die Zeichnungen zu den Platten von dem Architekten Herrn Prof. Rösner in Wien für die Zwecke meines Werkes auf das gefälligste überlassen worden. Herr Prof. Rösner hat von sämmtlichen hier genannten Stickereien vollständige Abbildungen, theils in der Grösse der Originale, theils in verkleinertem Mâssstab in Farben, durch sehr fleissige und geschickte Hände anfertigen lassen. Es ist mir selten eine ähnliche Arbeit von gleicher Vollkommenheit und Treue zu Gesicht gekommen. Der Wunsch liegt nahe, dass dieselbe einen Unternehmer zur Herausgabe in gleich würdiger Ausstattung reizen, oder dass eine Regierung — zunächst die kaiserliche in Wien — sich dadurch veranlasst sehen möchte, die deutsche Kunstgeschichte mit einem solchen Werke zu beschenken!

DIE DREIFALTIGKEIT
VON ALBRECHT DÜRER.

Hiezu eine Bildtafel. 4 F. 3 Z. hoch. 3 F. 10³/₄ Z. breit.

Das Haus in Nürnberg, in welchem jetzt die dortige Kunstschule ist, gehörte einst einer frommen Stiftung, der „Zwölf-Brüderschaft“. Ein Mitglied derselben war der Rothgiesser Matthäus Landauer, ein wohlhabender Bürger der altehrwürdigen Reichsstadt, der der Brüderschaft eine „Allen Heiligen“ geweihte Capelle errichten liess und für dieselbe bei seinem grossen und berühmten Landsmann, Meister Albrecht Dürer, ein Altargemälde bestellte. Dürer malte dasselbe und vollendete es nach der darauf befindlichen Inschrift 1511. Das Bild war eine Zierde der Stadt, wie es eines der herrlichsten Denkmale deutscher Kunst ist. Sei es aber, dass die Bürger Nürnbergs das Bild nicht hoch genug, oder sich zu niedrig achteten, es zu besitzen: — kurz, da es dem Kaiser Rudolph besonders wohlgefiel, so schätzte der Magistrat der guten Reichsstadt sich glücklich, dass Se. Majestät dasselbe allergnädigst als Geschenk anzunehmen geruhten. So kam es um 1600 nach Prag, wohin Kaiser Rudolph noch manchen feinen Kunstschatz, namentlich noch andre Werke Dürers befördert, für die er ganz besonders eingenommen war. Nach der Zeit kam es nach Wien und nun bildet es eine der grössten Zierden der kaiserlichen Gemäldesammlung des Belvedere.

Es ist ein fast allgemeines Schicksal bedeutender Bilder, dass sie einen Namen erhalten, der — in der Regel von einem Nebenumstand genommen — von dem eigentlichen Gedanken der Conception ganz ablenkt. Man denke nur an die „Disputa“ Rafaels, an die „Vermählung der h. Katharina“ von Memling und so vieles Aehnliche. Mit der „Dreifaltigkeit“ Dürers hat es dieselbe Bewandtniss. Schon der Umstand, dass das Bild für eine Allerheiligen-Capelle gemalt wurde, hätte auf Dürers Grundgedanken bei seinem Bilde führen müssen. Aber man sah Vater, Sohn und Geist und nannte das Bild „die Dreifaltigkeit.“ Freilich ist die Dreifaltigkeit der Mittelpunkt, auf welchen Aller Augen gerichtet sind. Aber wovon ist sie der Mittelpunkt und was versammelt sich um ihn? Da ist ein Kranz zahlloser Cherubim; tiefer herab eine Schaar schwebender Engel, andächtig betend, oder die Erinnerungszeichen der Leidensgeschichte Christi tragend; oder auch die Enden vom geöffneten Mantel des ewigen Vaters fassend. Der hält mit beiden Händen das Kreuz mit dem daran gehefteten Sohne, während über ihm das Zeichen des heil. Geistes in der Glorie schwebt. Weiter haben sich an beiden Seiten in dichten Schaaren heilige Frauen und Männer zu Anbetung und Andacht versammelt und man sieht deutlich, dass sie weit über die Grenzen des Bildes hinausreichen. Aber tiefer noch sammelt sich eine neue, viel zahlreichere Schaar in gleicher Stimmung, zu gleichem Zweck, um denselben Mittelpunkt. Was ist das? und wer sind sie? — Das ist der Himmel und seine Bewohner! Alle Heiligen, Alle Seligen!

Dürer wollte also nicht die Dreieinigkeit darstellen als solche, sondern als den Gegen-

stand der Anbetung Aller Heiligen; indem er aber diese zur Aufgabe seines Bildes machte, gab er ihnen einen bindenden Mittelpunkt, eine Quelle gemeinschaftlicher Belebung.

In der Ausführung dieser Idee ist Dürer so eigenthümlich, wie in der Conception. Denn wenn sonst zur Darstellung des Himmels das Jüngste Gericht, oder die Krönung Mariä gewählt wurde, so nahm er sogleich die Summa des kirchlichen Glaubensbekenntnisses: die Dreifaltigkeit, d. h. die Gottheit Christi. Wenn sonst Apostel und Propheten und Patriarchen in geordneten Reihen zu beiden Seiten der Gottheit sitzen, so begnügt sich Dürer, durch Moses und David das Alte Testament, durch Maria und Johannes das Neue bezeichnet zu haben, und gewinnt Raum für die Heiligen der Kirche, für Agnes und Dorothea, Katharina und Barbara, und wie sie Namen haben oder auch nicht.

Und wie er oben die Schaaren — wenn auch nicht streng — theilt nach dem Geschlecht, so sehen wir tiefer unten, und uns näher deutlich die Absicht, geistliche und weltliche Gewalt, beide als gleichmässig zur Seligkeit berufen, zu bezeichnen: rechts den Kaiser, den König, den Ritter etc., links den Papst, den Cardinal, Bischöfe, Aebte etc. Da sieht man auch unter den Seligen auf der weltlichen Seite ein armes Bäuerlein mit dem Dreschflegel, der offenbar überrascht ist von seinem Glück, und als ein so „schlechter Mann“ sich gar nicht drein finden kann, dass er auch in den Himmel kommen soll, und den eine benachbarte gute Seele zu beruhigen und zu belehren sucht. Und damit man nicht im Zweifel sei, dass die Scene wirklich im Himmel vor sich gehe, hat Meister Albrecht tief unten darunter die Erde mit Bergen und Burgen, mit Meer und Waldung hingemalt, und sich selbst dazu, als den, der den Blick in den Himmel gethan und das Werk vollbracht.

Die Darstellung der Dreifaltigkeit nicht mit dem thronenden, sondern dem gekreuzigten Christus ist vorzugsweise der deutschen Kunst eigen, und scheint auf dem Gedanken zu ruhen, dass die Identität von Vater und Sohn an das Aufhören des Menschseins gebunden sei.

Links kniet ein Mann von bürgerlichem Aussehen, mit dem Ausdruck aufrichtigster Frömmigkeit, dem ein Cardinal zu weiterem Vorrücken zuzureden scheint. Es könnte wohl der Stifter des Bildes, Matthäus Landauer, sein.

Vieles ist in diesem Gemälde bewundernswerth; die leichte, vollendete Ausführung, die leuchtende Färbung, die gewissenhafte und fleissige Durchbildung aller Formen, die bis ins kleinste Detail der Falten unermüdliche Beweglichkeit der Phantasie, die Lebendigkeit und Wahrheit der Motive, die Mannichfaltigkeit der ausdruckvollsten Physiognomien und manches Andere: am meisten aber wird den Kunstfreund an diesem Gemälde der dem Meister von Nürnberg sonst nicht sehr eigne Zauber der Schönheit und Anmuth überraschen, der über dasselbe, vornehmlich über die Engelchöre und die weiblichen Heiligen ausgegossen ist. Eines aber vor Allem dürfen wir nicht übersehen: das ist der neue, selbständige Geist, der uns aus der Auffassung und Anordnung des Ganzen entgegentritt. Wohl regiert hier der tiefe Ernst altchristlicher Ueberlieferung; aber nicht in gedankenloser Annahme, sondern in einer vom Geiste der werdenden Zeit durchdrungenen Neubelebung.

MARIA MIT DEM JESUSKIND

VON JAN VAN EYK.

7 Zoll hoch, $4^1/_2$ Zoll breit.

Mit einer Bildtafel.

Der Uebergang der altniederdeutschen Schule vom Idealismus zum Realismus gibt sich auf sehr mannichfache Weise kund, ebenso durch verminderte Formenschönheit, als durch grössere Innigkeit der Empfindung, ebenso durch die Wahl der Motive, als die geringere Sicherheit in den Bewegungen. Der erste und bedeutendste Vertreter der neuen Richtung, Johann van Eyk, der sich selbst, seinem Bruder Hubert gegenüber „arte secundus" (in Kunst ihm nachstehend) nennt, gibt uns in vielen Werken seiner Hand ein vollständiges Bild aller Vorzüge und Mängel der neuen Schule, welche bald nach ihm das ganze Kunstgebiet in Deutschland, wo nicht in Europa beherrschte, wenigstens sehr sichtbar beeinflusste.

Eines der allerschönsten Gemälde Jan van Eyks ist das auf Holz gemalte Madonnenbildchen, das in der Sammlung altdeutscher Schulen im Belvedere zu Wien aufbewahrt wird und von welchem wir hier eine Nachbildung geben. Der erste Eindruck dieses Bildes ist so durchgreifend, dass man über der Milde, Lieblichkeit und Schönheit des Angesichts der heiligen Jungfrau gar nicht zur Betrachtung der Einzelnheiten der Darstellung, des Styls, oder gar der Auffassung kommt, wenn auch die vollendete Ausführung und zarte Behandlung unausweichlich in die Augen fällt.

Was nun die Auffassung betrifft, so sehen wir die beiden Kunstrichtungen, die idealistische und die realistische, mit einander um den Vorrang des Einflusses auf den Künstler streiten. Er stellt die heilige Jungfrau vor einen Thron; er schmückt ihr Haupt mit der Krone der Himmelskönigin; er hüllt sie in weite Gewande, die eine Bewegung kaum möglich erscheinen lassen; er deutet durch den Fall der Stammältern auf des Kindes Bedeutung als Erlöser, und durch die Gegenwart von Gott Vater und heiligem Geist auf seine Beziehung zur Dreieinigkeit; — aber er zeigt uns zugleich die Jungfrau in dem reinmenschlichen Verhältniss als Mutter und das göttliche Kind in der süssen Befriedigung eines ganz leiblichen Bedürfnisses. Und während uns so Krone und Thron und symbolische Figuren in die Sphären einer überirdischen Welt ziehen, erinnern uns Mutter und Säugling durch ihr ganz natürliches Benehmen, dass sie der Erde angehören.

Gehen wir zur Darstellung über, so ist die Stellung der Mutter so statuarisch, dass sie schwerlich in der Wirklichkeit in Verbindung mit der vorgestellten Handlung angetroffen werden wird; dagegen sind die Bewegungen des Kindes von so natürlicher Unbeholfenheit,

dass man nichts zu sehen glaubt, als den kleinen Menschen, der ohne Umstände seinen Durst stillt. Auch finden sich hier neben den feinen und schönen vollen Formen der Jungfrau die magern des Kindes mit ihren unharmonischen Bewegungen ganz nach den Gesetzen des Lebens. Unverkennbar liegt in diesem Spiel der Gegensätze ein Reiz, den die rein idealen Darstellungen nicht haben. Denn indem diese sich und uns vom Leben fern halten, wirken sie vornehmlich auf Sinne und Phantasie; wo aber Gestalten, die ihrer Bedeutung nach einer idealen Welt angehören, sich mit uns auf die gleiche Stufe stellen, wo der Heiland der Welt ein armes Wurm ist wie andre Kinder, da wird das Gemüth in Bewegung gesetzt, und findet in dem Ausdruck der Liebe zwischen Mutter und Kind um so mehr Befriedigung, als beide mit allem was sie sind dem wirklichen Leben angehören. Und so liegt denn in den Blicken, mit denen beide aneinander hängen, ein beherrschender Zauber, eine süsse Rührung.

Eine besondre Beachtung verdient die Gewandung. Ist schon das Motiv für die Anordnung des Mantels — die Aufnahme unter den linken und das Ueberschlagen über den rechten Arm — sehr glücklich, so ist das Gefälte selbst von grosser Schönheit, durch die klare Bezeichnung der Gestalt und ihrer Bewegung, durch die grossen, einfachen Massen und ihre klaren Gegensätze, das Spiel der kleineren Flächen, durch die rein ausgeprägten Brüche, die noch ganz frei sind von der Schärfe und den Härten, die sich sehr bald in der Schule einfinden. Man kann in der That keinen reinern und freiern Styl sich denken und begreift schwer, wie daraus sich das unerquickliche Faltengeknitter hat bilden können, von dem selbst Roger und Memling nicht frei sind.

Das Bildchen ist vortrefflich gemalt; herrlich stimmen das hellrothe Kleid, der dunkelblaue Mantel, der goldne rothdurchwirkte Teppich; und bei aller Formenbestimmtheit ist doch die Behandlung eher breit als spitz. Die Carnation ist licht und blühend; die Modellierung vollkommen. Dazu ist das Bild tadellos erhalten und ohne Retouchen.

Eine Frage ist der Erörterung offen gelassen: in welche Lebenszeit des Künstlers das Bildchen wohl fallen mag? Noch ist meines Wissens über die Zeitfolge unbezifferter Gemälde Jan van Eyks nichts mit Bestimmtheit festgestellt.

Betrachten wir aber die mit Jahreszahlen versehenen Bilder von ihm, so finden wir in den spätern eine Verkleinerung des Styls, während bei frühern sich die Einwirkung des Bruders Hubert noch voraussetzen lässt. Obwohl hier eben nur noch Voraussetzungen bestehen, so glaube ich doch das gegenwärtige Madonnenbild, eben wegen seines grossartigen Styls, in der Zeit entstanden, wo er noch das Genter Altarwerk unmittelbar vor Augen hatte.

FONS VITAE

von Hubert van Eyk

IM TRINIDAD-MUSEO ZU MADRID.

Höhe 4 F., bis zur Spitze des Brunnens 5 F. 10 Z. Breite 3 F. 6½ Z.

Hierzu eine Bildtafel. *)

Seit lange schon war es ziemlich allgemein bekannt, dass sich in Spanien ein grosser Reichthum an deutschen Kunstwerken angesammelt habe, die mehrentheils während der spanischen Herrschaft in den Niederlanden dahin gewandert, zum Theil aber wohl schon im 15. Jahrhundert den Weg über die Pyrenäen so gut wie über die Appeninen gefunden. Aber erst in neuester Zeit haben wir erfahren, dass eines der bedeutendsten Bilder der alt-flandrischen Malerschule, wo nicht das allerbedeutendste, sich im Trinidad-Museo zu Madrid aufbewahrt finde. Fast gleichzeitig haben D. Passavant im D. Kunstblatt (1853. p. 216) und Cavalcaselle in einem eignen Buche **) davon Nachricht gegeben.

Das Gemälde war früher in der Kirche S. Jeronymo zu Palencia, wo es Antonio Ponz im J. 1786 gesehen und in seiner „Viage de España, Madrid 1787" (im XI. Bande p. 145) beschrieben und bewundert hat. Ueber die Zeit und Ursachen der Uebersiedelung nach Madrid wissen wir nichts. Dass es in Spanien sehr in Ehren gehalten wird, beweisen die vielen Copien, die sich von demselben in verschiedenen Kirchen des Landes vorfinden.

Die Gestalt des Bildes ist sehr absonderlich, indem das Viereck desselben in der Mitte bedeutend überhöht ist, offenbar um dem Brunnenhaus einen gothischen Thurm zu sichern, ohne leere Räume daneben zu haben. Ponz findet es ausserordentlich schwierig den Inhalt der Composition zu enträthseln. In dergleichen Lage dürften sich jetzt nur noch wenige Beschauer befinden. Der Gedanke des Bildes dürfte für Jedermann offen und verständlich daliegen, seit wir etwas mehr mit der Ausdrucksweise der mittelalterlichen Kunst bekannt geworden.

Wir unterscheiden eine obere und eine untere Abtheilung. In der Mitte der oberen Abtheilung sitzt Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Herrscherstab; auf dem Haupt die päpstliche Tiara, um den ganzen Körper einen weiten, priesterlichen

*) Die Bildtafel musste gebrochen werden und ist für zwei zu rechnen. Ich zog den unleugbaren Uebelstand eines gebrochenen Blattes dem grösseren einer zu sehr verkleinerten Abbilduug vor. Der Stahlstich wurde nach einer Photographie gefertigt, die Se. Köngl. Hoheit Prinz Adalbert vou Baiern die grosse Güte gehabt, für mich nach dem Originalgemälde in Madrid anfertigen zu lassen, wofür gewiss mit mir alle Freunde vaterländischer Kunst dem edelsinnigen Fürsten zu dem herzlichsten Danke sich verpflichtet fühlen.

**) The early flemish painters, notices of their lives and works, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. London 1857.

Mantel geschlagen. Vor ihm sitzt das Sinnbild seines schuldlosen Opfertodes, das Lamm; die Lehnen des Thronsessels sind mit den vier evangelischen Zeichen, Engel, Adler, Löwe, Stier, verziert. Zur Rechten des Heilands sitzt in einem Gebetbuche lesend Maria; zu seiner Linken in ein Buch schreibend der Evangelist Johannes. Anordnung, Motive und Zeichnung erinnern so lebhaft an das Genter Altarwerk, dass wir über die gemeinsame Herkunft beider nicht wohl in Zweifel sein können, wenn auch dort der Täufer statt des Evangelisten sitzt. Zugleich erhalten wir hier, wo man über die Gestalt Christi nicht im Ungewissen sein wird, die Bestätigung, dass auch im Genter Altarbild mit der gleichen Gestalt im päpstlichen Ornat der Gott des Neuen Bundes, Christus gemeint sei.

Der Thron, auf welchem Christus sitzt, ist in Verbindung mit einem Brunnenhaus, an dessen Strebepfeilern die Statuetten der Apostel und Propheten angebracht sind, als Zeugen der lebengebenden Kraft, die von da ausgeht. Das Wasser des Brunnenhauses hat seinen Abfluss unterhalb des Thrones und fliesst über eine blumige Wiese, auf welcher an jeder Seite des Bächleins drei Engel sich niedergelassen, die mit Orgel- und Saitenspiel die Herrlichkeit des Himmelskönigs preisen, während andere Engel in den anstossenden Thürmchen sie mit Gesang begleiten, aus welchem wir auf die Bedeutung des Brunnens aufmerksam gemacht werden. Denn sie singen eine Stelle aus dem Hohenliede, wo die Braut (die Kirche) „ein Gartenbrunnen, ein Quell lebendigen Wassers genannt“ wird. Es ist also der Brunnen des Lebens, an welchem Christus thront, die von ihm gegründete Kirche, näher noch bezeichnet durch die Hostien, die seine Wellen mit sich führen.

Von der paradiesischen Aue ergiesst sich das Wasser des Lebens in einen andern Brunnen, der den Mittelpunkt der untern Abtheilung bildet und den wir, uns im Gegensatz zu dem oberen, himmlischen, auf der Erde zu denken haben.

Dieser Brunnen, an welchem der Pelikan, das bekannte Sinnbild des Gekreuzgten, und Engel die Verzierungen bilden, nimmt in sein Becken mit dem Wasser des ewigen Lebens die Hostien auf, durch welche die unmittelbare Verbindung mit Christns hergestellt wird. An diesem Symbol des Neuen Bundes scheidet sich der Alte von jeder Gemeinschaft mit ihm, obschon jener keinen feindlichen Gegensatz zu ihm bildet, sondern ihn als seine Grundlage betrachtet. Hier also, wo es sich um das Bekenntniss der Gemeinschaft mit Christo und der Hoffnung des ewigen Lebens durch ihn handelt, sehen wir Christenthum unb Judenthum in zwei Lager getheilt. In der mittelalterlichen Kunst, vornehmlich an Kirchenportalen hat dieser Gegensatz häufig seine Darstellung gefunden; in der Regel durch eine weibliche Gestalt mit verbundenen Augen, der die Krone vom Haupt fällt und deren Herrscherstab zerbricht, gegenüber einer in siegreicher Majestät dastehenden Jungfrau mit Krone und Scepter. Derselbe Gedanke liegt in veränderter Form der Darstellung auch unserm Bilde zu Grunde. Auf der Seite (rechts vom Beschauer, also) zur Linken Christi, sehen wir die Vertreter des Judenthums: dem Brunnen zunächst den Hohenpriester, dessen Blindheit gegenüber der Erscheinung des verheissenen Messias durch die verbundenen Augen, dessen Machtbeendigung durch die zersplitterte Fahne in seinem Arm, ausgedrückt ist, wie sein mattes Zusammen-

sinken das Ende des alttestamentlichen Hohenpriesterthumes anzeigt. Zwei dem Hohenpriester zunächst befindliche Personen suchen den Fall und Bruch aufzuhalten, der Eine, indem er nach der Fahne langt, der Andere, indem er knieend dem umsinkenden Obern zur Stütze dienen will. Er hält in seiner Linken eine Schriftrolle, deren leider! entstellte ebräische Buchstaben die wahrscheinlich beabsichtigte Bibelstelle nicht enträthseln lassen. Ist der Hohepriester blind, so zeigt ein Anderer hinter ihm mit zugehaltenen Ohren, dass er nicht hören will; ein Dritter zerreisst im Zorn eine Schrift, die er muthmâsslich falsch gedeutet, ein Vierrter sein Gewand, zum Zeichen der äussersten Entrüstung. Andere wenden in stummer Selbstgenügsamkeit sich ab und wieder Andre werden wie von unsichtbarer Macht zu Boden geschlagen. Keiner von Allen mag aus dem „Brunnen des Lebens“ schöpfen, und so gehen Alle ihrem Untergange zu.

Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir die Neue Gemeinde, vertreten durch ihre obersten Führer, das Christenthum mit seinen geistlichen und weltlichen Häuptern. Da ist der Papst, zunächst dem Brunnen und weist auf die Mittel des Heils in demselben; hinter ihm knien Cardinal, Bischof, Abt und Mönch, die Repräsentanten der Kirche. Neben dem Papst kniet der Kaiser, und hinter ihm ein König, ein Herzog und ein Graf, die Inhaber der weltlichen Gewalt. An sie schliessen sich am Ende zwei Männer an, in deren Deutung man nicht irren wird, wenn man in dem vordern den Stifter, in dem hinter ihm stehenden den Maler des Bildes sieht. Alle sind dem Brunnen zugewendet, gläubig und andächtig seine Heilskraft erwartend.

Die Composition hat mit ihrer streng symmetrischen Anordnung etwas Erhaben-Feierliches und zugleich eine grosse Klarheit, so dass der reiche Inhalt dem Auge sich ohne Verwirrung darstellt. Bei dieser symbolischen Auffassung überrascht das realistische Element, das hier in grosser Stärke auftritt, und den einzelnen Gestalten volle Wirklichkeit sichert; namentlich sind die Köpfe selbst der himmlischen Ideale mit einer bildnissartigen Individualisierung gezeichnet, und Juden- und Christenphysiognomien deutlich, obschon ohne Härte, geschieden. Nur im Ausdruck bemerkt man einen persönlichen Unterschied zwischen den ruhigen und den leidenschaftlich bewegten Zügen, welche letztere noch nicht vollkommene Kunstherrschaft zeigen. Dabei ist doch eine Grösse des Styls in möglichst breiten Formen gewahrt, wie er in der niederdeutschen Schule sich nicht lange erhalten hat. Am selbständigsten tritt er in den Gewändern auf, deren Faltenwurf bezeichnende Motive, grosse Flächen und strenge Formen ohne viele Brüche zeigt. Mit feinem Takt ist das Costüme behandelt, mit deutlichen, durchaus aber nicht kleinlichen Charakterzügen und ohne zu weit gehende Stoffunterscheidung und Ornamentenanhäufung. — Sehr eigenthümlich ist die Architektur. Das Brunnenhaus ist allenfalls im Charakter eines gothischen Sacramenthäuschens gehalten; auch der untere Brunnen lässt sich noch halbweges in deutscher Baukunst unterbringen. Die Seitenthürmchen aber zeigen ein so sonderbares Gemisch von deutscher und italienischer Gothik, dass man dafür bei uns schwerlich Vorbilder finden möchte.

Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist leider noch ganz im Dunkeln; so dass wir

nicht einmal wissen, ob es ursprünglich nach Spanien bestimmt gewesen, oder erst später dahin gebracht worden. Die Wahl des Gegenstandes deutet auf einen Besteller von ungewöhnlichem Kunstsinn. Denn wie streng kirchlich auch das Ganze gedacht ist: es weicht doch seinem Inhalt nach von den traditionellen Aufgaben für Altarbilder gänzlich ab und bringt an der Stelle, wo es sich um das Fleisch gewordene Wort, oder um das Versöhnungsopfer Christi handelt, einen ganz neuen, weitgreifenden Gedanken zur Anschauung, der nur auf Umwegen wieder zur Altarhandlung hinführt.

Ich habe schon erwähnt, dass das Gemälde beim ersten Blick an das Genter Altarwerk (Denkmale deutscher Kunst Bd. IV.) erinnert, das bekanntlich von den Brüdern Hubert und Johann van Eyk ausgeführt worden; ein Umstand, durch welchen Cavalcaselle sich hat verleiten lassen, Johannes für den Urheber des Madrider Bildes zu halten. Johannes hat aber das Genter Bild nach seines (grössern*)) Bruders Tode nur vollendet. Gedanke, Composition und der grösste Theil der Ausführung gehören Hubert. Und er ist ohne Zweifel der Urheber, und zwar der alleinige des Madrider Bildes. Dafür scheint auch Passavant sich zu entscheiden. Ich kenne dasselbe zwar nicht aus eigner Anschauung; allein nach zuverlässigen Berichten ist die Arbeit verschiedener Hände nicht daran sichtbar, und am wenigsten die Weise des Johannes, der bei aller Vortrefflichkeit seiner Kunst doch nicht an die Grösse der Conceptionen seines Bruders, nicht an die Energie seiner Zeichnung und die einfache Schönheit seines Styles reichte. Und da Hubert bereits im Jahre 1426 gestorben und bis dahin das Genter Altarwerk allem Anschein nach der Vollendung sehr nahe gebracht, so muss das Madrider Bild zwischen 1415 u. 1420 entstanden sein.

Ich kann diese Bemerkungen nicht schliessen, ohne noch einmal auf die Grösse des Schatzes aufmerksam zu machen, den die deutsche Kunst in diesem Gemälde besitzt. Ganz abgesehen von den äussern Mitteln künstlerischer Durchbildung, der Perspective, der Abründung durch richtige Licht- und Schattenvertheilung, durch deren erste, noch unvollkommene Versuche später noch Masaccio sich unvergänglichen Ruhm in Italien erworben, haben wir hier die Kunst auf einer Höhe der Entwickelung vor uns, zu welcher Italien kaum am Schluss des Jahrhunderts gelangte, während wunderbarer Weise in Deutschland grössere Leistungen nicht mehr erzielt wurden. Was hätte — darf man sich fragen — die deutsche Kunst erreichen können, wenn sie die in Hubert van Eyk noch überaus mächtigen Elemente des Idealismus — gleich der italienishen — in Wirksamkeit erhalten hätte, statt von dem in ihm noch ganz gesunden und mässvollen Realismus zu einer sehr beengten Naturnachahmung überzugehen.

*) „Major quo nemo repertus" sagt er selber von ihm in der Unterschrift des Genter Bildes, und nennt sich „arte secundus".

DIE HIMMELFAHRT MARIAE.

Von Albrecht Dürer.

1 ½ F. hoch. 1 F. Br.

Hierzu eine Bildtafel.

Im Jahre 1508 hatte Albrecht Dürer das Martyrium der Zehntausend gemalt, das jetzt in der Sammlung des Belvedere zu Wien aufbewahrt wird. Es scheint, als habe er seine, durch die Darstellung tausendfältiger Martern gepeinigte Phantasie entschädigen wollen durch den Anblick reiner Himmelswonne; denn unmittelbar darauf malte er für den Frankfurter Kaufmann Jacob Heller ein Bild von der Himmelfahrt Mariä, das der Meister selbst für eines seiner gelungensten Werke erklärte*) und das der Gegenstand allgemeinster Bewunderung und Erfreuung war. Sandrart beschreibt es mit folgenden Worten: „Maria zeigte sich von Engeln getragen, wie sie der Vater und der göttliche Sohn krönen, von herrlichen Gruppen von Engeln, staunend und verehrend, in reicher Mannichfaltigkeit umgeben. Unten blicken einige Apostel mit Verwunderung ins leere Grab, andere richten mit Erstaunen den Kopf in die Höhe. Einer der knieenden Apostel wies eine ausserordentlich täuschend gemalte Fusssohle. Im Mittelgrunde hatte Dürer eine schöne Landschaft angebracht und sich selbst darein gesetzt, sich auf eine Tafel mit der Jahrzahl 1509 stützend.“

Jacob Heller hatte den Altar der Kirche zu den Dominicanern in Frankfurt gestiftet. Dem Kurfürsten Maximilian I. und seinem Golde gelang es, das Bild aus der Hellerschen Capelle 1614 in seine Hände zu bekommen. Es ward im Residenzschloss zu München aufbewahrt, bis es bei dem Brande 1772 in den Flammen zu Grunde ging.

So blieb uns von dem herrlichen Gemälde nichts, als Sandrarts Beschreibung. Es musste mich daher auf das angenehmste überraschen, als ich bei einer edlen Kunstfreundin in München, Frl. Emilie v. Linder, ein in Miniaturfarben ausgeführtes Original-Gemälde Dürers fand, dessen Composition auf die Sandrartische Beschreibung der Himmelfahrt wenn nicht ganz wörtlich, doch so genau passt, wie es bei einem Schriftsteller angenommen werden kann, der an die Fusssohle eines Apostels seine stärkste Bewunderung heftet. Ich glaubte desshalb darin einen Schatz für die „Denkmale“ gefunden zu haben, und bin durch die grosse Güte und Gefälligkeit der Besitzerin und durch den treuen Eifer und die Geschicklichkeit eines wackern Kupferstechers in den Stand gesetzt, den Freunden der Kunst dieses seltne Werk in guter Nachbildung vorlegen zu können.

Der alte Meister zeigt uns die Erde in ihrer Pracht, thut über ihr den Himmel uns auf und füllt auch den Raum zwischen Himmel und Erde auf das lieblichste aus. Betend

*) Er schrieb an Jacob Heller: „Wisst hierneben, dass ich all mein Tag kein Arbeit hab angefangen zu machen das mir selbst bass gefelt, wie denn euer Blat das ich so mal.“ Dürers Briefe an Jacob Heller in den Reliquien von F. Campe, Nürnberg 1828.

knien um den offnen Sarkophag die Apostel, und schauen theilweis zu dem Wunder empor, das sich vor ihren Augen ereignet. Eine reiche Landschaft nimmt den Mittelgrund ein; statt des Meisters aber, den Sandrarts Beschreibung nennt, ist eine verwundert aufschauende Männergestalt getreten, für deren Deutung ich keinen Anhaltpunkt habe. Dagegen fehlt der kniende Apostel mit der angestaunten Fusssohle nicht. Reizend ist der Engelkranz, in welchem die heilige Jungfrau kniend und mit gefalteten Händen empor schwebt. Ueber ihrem Haupt wird die Krone gehalten, die sie im Himmel zu schmücken bestimmt ist. Hier sehen wir im Glanze der ewigen Glorie die heilige Dreifaltigkeit: über der Taube den die Welt segnenden Sohn, und auf dem höchsten Thron den Vater; Heilige, anbetend zu beiden Seiten, und Engelchöre mit Jubelliedern und Musik ringsum und durch die Himmel zerstreut.

Wie feierlich auch die Anordnung ist, so durchdringt doch eine hohe Heiterkeit das ganze Bild; der Himmelsglanz und die Himmelslust theilen sich wie eine lachende Herbstsonne der Erde mit und nicht ein schmerzlicher Zug liegt auf den Angesichtern der ihrer Freundin beraubten Apostel. Dazu kommt, dass die strenge Symmetrie der alten Kunst einer Freiheit der Anordnung gewichen ist, ohne jedoch ihr eigentliches Princip verletzt zu sehen; denn das Gleichgewicht der Massen ist aufrecht erhalten. Dass die Charaktere sehr naturalistisch gezeichnet, mit manchem fast provinziellen Zug ausgestattet sind, kann bei Dürer so wenig überraschen, als die hundertfältigen kleinen Faltenbrüche, oder ein Motiv, wie bei dem Engel, der auf dem Rücken liegend, die Jungfrau auf seiner Brust knien lässt und sie so emporträgt. Ein grosser Zauber ist durch das lieblichste, sanfteste Farbenspiel über das ganze Gemälde ausgegossen, lauter milde, auf das innigste verschmolzene Gegensätze! auch nicht ein greller Ton! so dass der heitre Geist der Composition sich bis in die Klänge der Ausführung bewährt, die ein wahres Wunder von Fleiss und Sorgfalt ist.

Diess Bild ist von einem 3″ breiten Rande eingefasst, auf welchem zerstreut Blumen liegen, Schnecken und Insekten kriechen. In den vier Ecken sind die vier evangelischen Zeichen gemalt; in der Mitte des Rahmens links die Verkündigung, oben die Heimsuchung, rechts die Geburt, alles Compositionen der frischesten Conception, so dass man die Arbeit wohl in's Jahr 1509 bis 1510 setzen kann.

In der Mitte der untern Einfassung ist ein Wappen, das uns wohl auf den Besteller des Bildes führen könnte. Das Schild ist in der Mitte horizontal getheilt, und hat im obern Felde einen links sehenden, halben, goldnen Löwen im blassrothen Felde, im untern drei ebenso rothe Rosen im goldnen Felde. Derselbe goldne Löwe ragt aus einem gekrönten schwarzen Helm über dem Schild; die Helmdecke ist aussen golden innen roth.

DIE HEILIGEN FAMILIEN.

Schlesische Schule von 1490 c[a].

7 F. h. 2 F. 4 Z. br.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Es ist bereits in der Abtheilung „Bildnerei" p. 17 dieses Bandes des grossen Gottesschreines im kön. Museum christlicher Alterthümer zu Breslau Erwähnung geschehen, dessen innere Flügelseiten gemalt sind. Diese Gemälde sind von um so grösserer Bedeutung, als sie uns eine Malerschule aufschliessen, von welcher — trotz ihrer hohen Eigenthümlichkeit und künstlerischen Bedeutsamkeit — die Kunstgeschichte bisher noch keine Notiz genommen: die schlesische Malerschule des 15. Jahrhunderts. In Breslau sieht man in den beiden Sammlungen christlicher Alterthümer, dessgleichen in verschiedenen Kirchen Malerwerke, die offenbar dieser Schule angehören. Auch im Dome zu Krakau, in der Capelle Casimirs IV. sind zwei Altarwerke, die auf denselben Ursprung deutlich hinweisen. Keine Arbeit indess scheint mir an eigentlichem künstlerischen Gehalt so hoch zu stehen, als das o. g. Altarwerk im Museum zu Breslau, von welchem hier zwei Tafeln in Abbildung beiliegen.

Auf der einen ist Maria mit dem Jesuskinde und Joseph, auf der zweiten Anna mit Joachim und zwei andern Männern, vielleicht Zebedäus und Kleophas, abgebildet; die übrigen Tafeln enthalten die Familien der andern Marien und ihrer Sippschaft mit vielen Kindern. Die beiden ersten Tafeln werden hinreichen, uns vom künstlerischen Charakter des leider! unbekannten Meisters eine genügende Anschauung zu geben.

Maria sitzt, die königliche Krone über dem lang herabwallenden Haar, in einen grossen Mantel gehüllt, der nur wenig vom Unterkleid sehen lässt, auf einer Bank, über deren Rücklehne der fromme Nährvater seine Stellung genommen. Auf dem Teppich hinter ihm ist die Gestalt Gott-Vaters mit dem Sinnbild des h. Geistes eingewebt, so dass damit die Dreieinigkeit vervollständigt und die Beziehung Josephs zu seiner Vermählten des Nähern bezeichnet erscheint. Die jungfräuliche Mutter fasst mit fast ängstlicher Zartheit das ganz unbekleidete Kind an, das sich höchst eigenthümlich an ihrem kleinen Finger festhält. Joseph hat in der Rechten einen Rosenkranz, und scheint durch die Bewegung der Linken, sowie durch seine ganze Haltung andeuten zu wollen, dass er keinen unmittelbaren Antheil an dem heiligen Kinde habe.

Auf der zweiten Tafel sehen wir die heil. Anna eifrig in einem Buche lesen. Auch sie ist ganz in einen weiten Mantel gehüllt und hat Kopf und Hals mit einem weissen Tuche bedeckt. Die drei Männer über der Rückenlehne der Bank scheinen in Betrachtung der Familienverhältnisse versunken.

Hier, wie auf den übrigen Tafeln muss der stark ausgeprägte jüdische Charakter der Männer-Physiognomien auffallen, während die Frauen keinen derartigen Zug haben, die jugendlichen vielmehr — wie Maria — das Merkmal der schlesischen Schule, das ich bereits bei den Bildnereien derselben hervorgehoben, die hohe, gewölbte Stirn, sehr entschieden zur Schau tragen.

In der Anordnung herrscht Freiheit, bei sämmtlichen Tafeln Klarheit, Schönheitssinn; in der Darstellung viel Lebendigkeit und Ausdruck. Namentlich sind die Beziehungen der jungen Mütter zu ihren muntern Kindern auf sprechende Weise zur Anschauung gebracht. In der Zeichnung und Durchführung mangelt die Sicherheit der Formengebung einigermässen, so dass man hie und da Naturstudien vermisst. Dafür ist alles, was und wie es gezeichnet ist, mit grosser Energie gemacht, was um so stärker wirkt, als der Styl des Meisters von grosser Strenge ist.

An diesem Styl, namentlich des Gefältes, ist der Zusammenhang mit der niederdeutschen Schule deutlich sichtbar. Doch scheint der schlesische Meister seine Vorbilder nicht unmittelbar in Brügge oder Gent gefunden zu haben; vielmehr erinnert die Art zu zeichnen so lebhaft an Martin Schongauer, dass die Vermuthung nahe liegt, der schlesische Meister habe unter diesem seine Lehrjahre verlebt. Selbst die Kraft und Klarheit der Farbe mahnt an die Werke in Colmar. Ich brauche kaum hinzuzufügen, dass der Gesammteindruck dieser Gemälde von grossartiger Wirkung ist.

Es möge hierbei erwähnt werden, dass in Breslau andere Gemälde sich finden, die auch auf den Einfluss der niederdeutschen Malerschule, aber bestimmter auf einen Zusammenhang mit dem ältern Roger hinweisen. So ist in dem Vereins-Museum zu Breslau ein Altarwerk (aus dem Dom), ein Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und dem Stifter, ferner dem Täufer und dem h. Vincentius, mit der Jahrzahl 1468, aussen der Verkündigung, das man ohne die unverkennbaren slavischen Züge einiger Figuren leicht für ein Werk aus Brügge halten könnte. Jedenfalls ist es sehr lehrreich, den Spuren der mannichfachen Wirksamkeit der Nachfolger Van Eyks in den verschiedenen Gegenden Deutschlands nachzugehen.



[illegible] Tafel sehen wir die heil. Anna eifrig in einem Buche lesen. Auch [illegible] Mantel gehüllt und hat Kopf und Hals mit einem weissen Tuche [illegible] Männer über der Rückenlehne der Bank scheinen in Betrachtung der [illegible] versunken.

[illegible] auf den übrigen Tafeln muss der stark ausgeprägte jüdische Charakter der [illegible] auffallen, während die Frauen keinen derartigen Zug haben, die jugend- [illegible] Maria — das Merkmal der schlesischen Schule, das ich bereits bei [illegible] derselben hervorgehoben, die hohe, gewölbte Stirn, sehr entschieden zur [illegible]

In der Anordnung herrscht Freiheit, bei sämmtlichen Tafeln Klarheit, Schönheitssinn; in der Darstellung viel Lebendigkeit und Ausdruck. Namentlich sind die Beziehungen der [illegible] Mütter zu ihren muntern Kindern auf [illegible]chende Weise zur Anschauung gebracht. In der Zeichnung und Durchführung mangelt die Sicherheit der Formengebung einigermässen, so dass man hie und da Naturstudien vermisst. Dafür ist alles, was und wie es gezeichnet [illegible] mit grosser Energie gemacht, was um so stärker wirkt, als der Styl des Meisters von grosser Strenge ist.

An diesem Styl, [illegible] des Gefältes, ist der Zusammenhang mit der niederdeutschen Schule deutlich [illegible]. [illegible] scheint der schlesische Meister seine Vorbilder nicht unmittelbar in Brügge oder Gent gefunden zu haben; vielmehr erinnert die Art zu zeichnen so lebhaft an Martin Schongauer, dass die Vermuthung nahe liegt, der schlesische Meister habe unter diesem seine [illegible]jahre verlebt. Selbst die Kraft und Klarheit der Farbe mahnt an die Werke in Colmar. Ich brauche kaum hinzuzufügen, dass der Gesammteindruck dieser Gemälde von grossartiger Wirkung ist.

Es möge [illegible] erwähnt werden, dass in Breslau andere Gemälde sich finden, die auch auf den Einfluss der niederdeutschen [illegible]schule, aber bestimmter auf einen Zusammenhang mit dem [illegible] Roger hinweisen. So ist in dem Vereins-Museum zu Breslau ein Altarwerk [illegible] dem Stifter, ferner dem [illegible] 1495 [illegible] der Verkündigung, das man [illegible] die [illegible] leicht für ein Werk aus Brügge halten könnte. Jedenfalls ist es sehr lehrreich, den Spuren der mannichfachen Wirksamkeit der Nachfolger Van Eyks in den verschiedenen Gegenden Deutschlands nachzugehen.



E. Förster gez. · Oechsle gest.

GEDENKTAFEL DER BARBARA POLANI

ZU BRESLAU VOM J. 1309.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. J. Burger gest.

DER S. HIERONYMUS-ALTAR IN WIEN

1511.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. J. Burger gest.

DER S. HIERONYMUS-ALTAR IN WIEN

1511.

2.

T. O. Weigel. Leipzig



E. Förster gez. J. Burger gest.

DER S. HIERONYMUS-ALTAR IN WIEN

1511.

3.

T. O. Weigel, Leipzig.



Madjera gez. *Conr. Denk gest.*

DIE BURGUNDISCHEN MESSGEWANDE

IN WIEN 1400.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



Mögele gez.

Jos. Unger gest.

DIE BURGUNDISCHEN MESSGEWANDE

IN WIEN 1400

2.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

DIE DREIFALTIGKEIT

VON ALBR. DÜRER 1511.

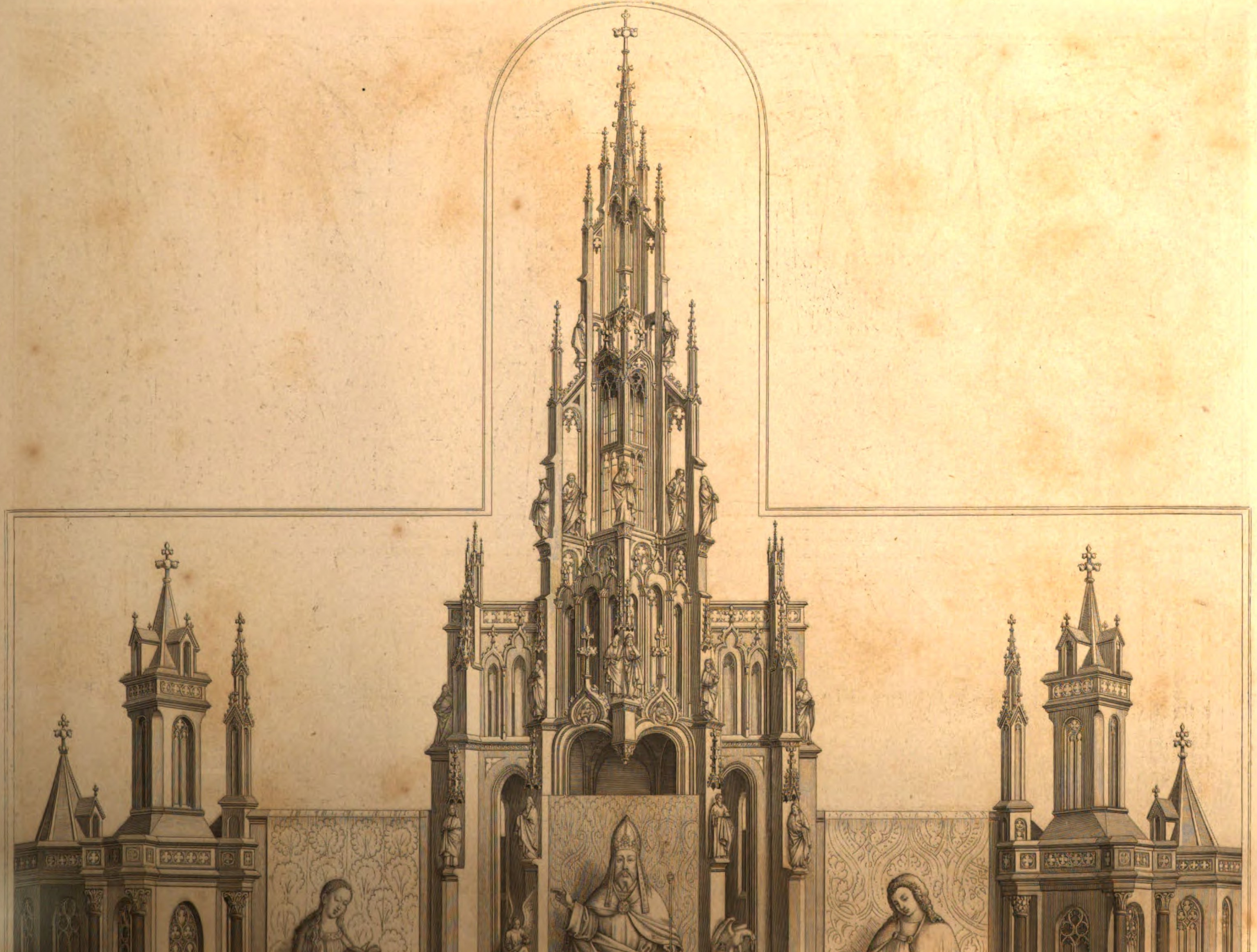
T. O. Weigel. Leipzig.

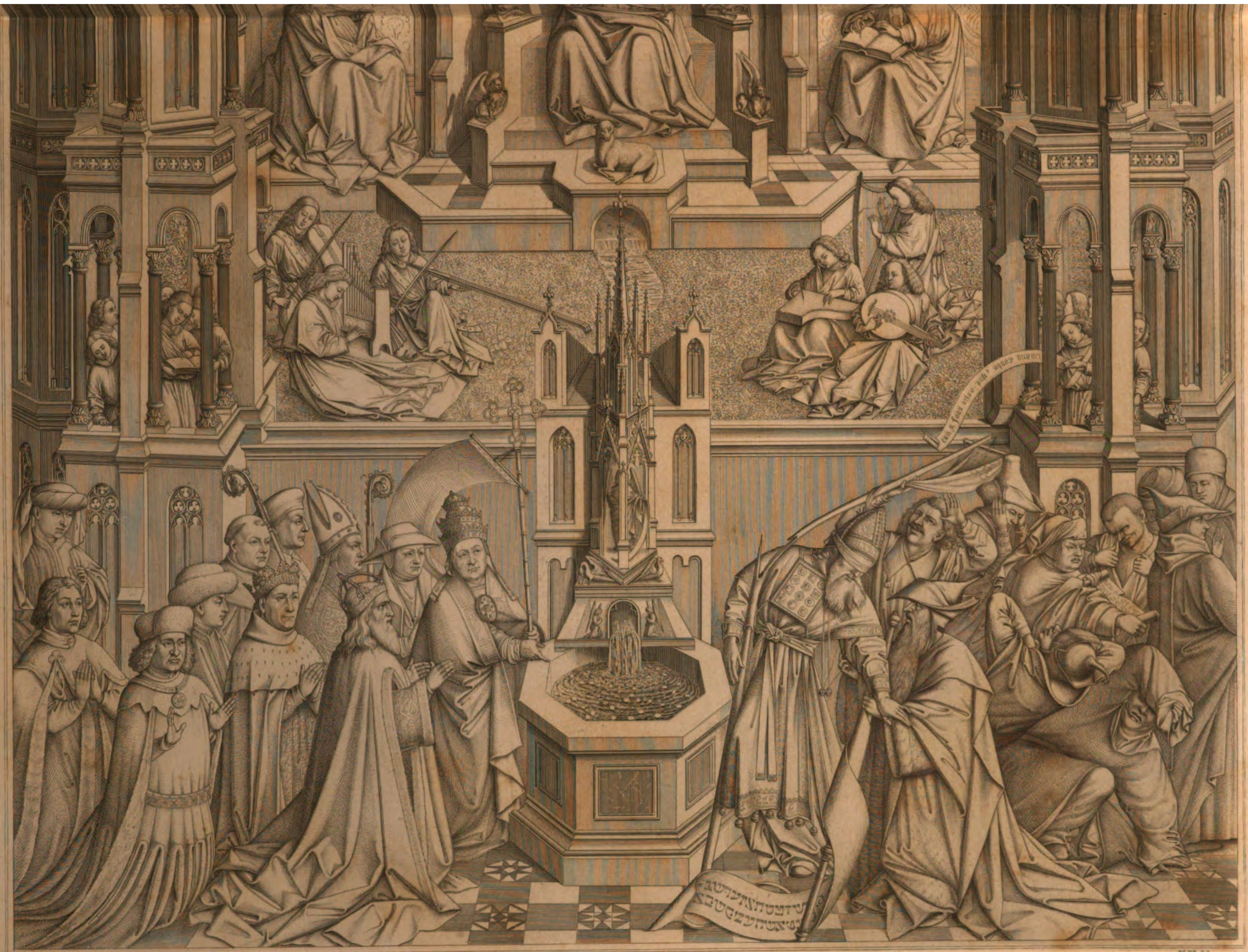


MARIA MIT DEM JESUSKINDE
VON JAN VAN EYK 1452 c.a.

T. O. Weigel, Leipzig.

MALEREI.





J. Laurent phot. H. Walde gest.

FONS VITAE

VON HUBERT VAN EYK 1412-18.

T. O. Weigel, Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

DIE HIMMELFAHRT MARIAE
VON ALBRECHT DÜRER
1509.

T. O. Weigel. Leipzig.



Bräuer gez. *Joh. Burger gest.*

DIE HEILIGEN FAMILIEN

SCHLESISCHE SCHULE VON 1490

1.

T. O. Weigel, Leipzig.



Bräuer gez. Joh. Burger gest.

DIE HEILIGEN FAMILIEN
SCHLESISCHE SCHULE VON 1490
2.

T. O. Weigel Leipzig.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

H Heinri

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst, 1800-1885

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit

Bd.: 6

Leipzig (1860)

2 Art. 23 fb-6
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10621702-9